الكتابة والحساسية

د. محمد الدغمومي

عالم الكتابة والكتاب وحتى القراء هو عالم حساسيات، فمن خلالها يتعذر أن يكون للكتابة بعدها الإبداعي العميق الذي ينشط ممكنات الذات الكاتبة والقارئة؛ إنها تحث الكاتب لكي يشعر بالعالم الذي يحاصره ولكي يجد المكان اللائق به بين تضاريسه وليضفي عليه المعنى الذي يشبع حاجاته ويترجم رغباته، حتى يكون العالم كما يحب أن يكون، بشرا وأشياء.

والقارئ، حين يقرأ الإبداع، له الحاجات والرغبات نفسها في علاقته بما يجده في عالم الكاتب، لكن هذه الحساسية لها اتجاهان قد يتداخلان في نفس الإنسان كاتبا وقارئا:

– اتجاه سلبي يعطل ممكنات الذات، ويتسبب في تعريضها لحالات انفصام أو اغتراب، أو إلى حالة العمى النفسي والعقلي، فتصير العلاقة بالعالم متوترة وعدوانية وسوداوية.

– واتجاه إيجابي ينشط الممكنات والإمكانيات، ويمنح الذات قدرة المقاومة بقدر ما يهبها موهبة الاكتشاف، والإبداع، وجعل العالم عالم تجربة واختبار ومعاندة وتحد.

لذا فالحساسية الإيجابية حافز الإبداع، ولولاها لما كان له الطاقة الوجدانية والانفعالية، ولما كان للخيال والفكر أثر على نفسية من يكتب ومن يقرأ.

وهنا يجب أن ينتبه كل كاتب يطمح إلى احتلال موقع الكاتب المبدع؛ الكاتب الذي يستحق الاعتبار والبقاء في عالم الكتابة، بأنه مطالب بالتصدي لكل أنواع الحساسية السلبية، عليه أن يسلم بأن مكانه في عالم الكتابة لا يثبت إذا ما انساق مع حساسيته المريضة أو تغلبت عليه مشاعر الانزعاج والقلق التي ينشرهما حوله أصحاب الحساسيات السلبية، من الكتاب أنفسهم الذين يقتحمون عالم الكتابة راكبين موجة الحساسيات السلبية مستثمرين لها قاصد ين احتلال مكان في عالم الكتابة، أولائك الذين يدخلون العالم متعجلين من النوافذ ويخرجون من المجاري في اتجاه بحر النسيان.

نعم! علينا أن نسلم بأن عالم الكتابة هو عالم الحساسيات، فنحن نشاهد ونقرأ كل يوم ما يؤكد انغمار عدد من الكتاب في مستنقعات الحساسيات السلبية:

– هذا يكتب نفاقا عن كاتب صديق تزلفا.

– ذاك يجحد قيمة كاتب ثقل اسمه في نفسه العليلة.

– وهذا يتقرب إلى جسد كاتبة أنثى من خلال مكتوبها المعطوب.

– وهذا ناقد يجامل كاتبا كبيرا ابتغاء نيل ترشيح أو اعتراف أو توظيف في جامعة الكاتب الكبير.

–هذا وتلك يحاربان كاتبا خصما خشية أن يسد عليهما الطريق.

وهذا يستغل وجوده في جمعية أو مجلة من أجل تحقيق مصالح طفولية انتهازية.

إنها مظاهر تشرح الحساسيات التي تخطئ الطريق نحو الإبداع، بل تتجه في اتجاه معاكس لحركة الكتابة، بتحطيم كل العلامات والإشارات، ورسم علامات التوقف يمينا ويسارا.

لنسلم بأن مثل هذه الحساسيات موجودة في كل زمان، والكاتب الجدير بصفة الكاتب عليه ألا ينزعج منها. ليس مطلوبا منه أن يواجهها، بل أن يعتبرها مرآة معكوسة يقيس بها المسافة التي قطعها فقط، عليه أن ينظر إلى المسافات الباقية؛ بمعنى أوضح، أن يرى تميز العالم الذي يعيش فيه بما يشرحه العارفون: إن الشيء يتميز بضده، هكذا تفهم أن من يخافك يريدك أيها الكاتب أن تنزاح عن طريقه، حتى تفسح له الطريق، لابأس إنه سيغادر عالم الكتابة سريعا متسرعا.

ومن ينتقص من كتابتك وكتابة غيرك ويريد أن يعرض كتابته في سوق المتلاشيات. لابأس! اتركه لكي يعرف الناس الفرق بين الإبداع والعبث.

ومن يختلس ما نشرته، وقام باجتراره، دعه وتمن له العافية حتى يشفى من جوعه.

وإذن، إذا كنت تريد أن تكون كاتبا مبدعا لا تبال بمثل هذه الحساسيات، والتمس القدرة من ذاتك واجعل حساسياتها مرآة وعي وإدراك واختبار وتأمل، واجعل عالم الكتابة بعيدا في خريطة العالم، الذي وحدك تحصنه وتزرعه وتختار كواكبه ودورة زمنه وحدائقه التي تلتقي فيه بالناس؛ عالم تكون الحياة فيه ممكنة ودائمة، لا ينازع فيها الحي حيا. ولا بأس أن تتذكر بعض الأسماء مثل أبي الطيب المتنبي الذي تكسرت على صدره النصال على النصال، ومثل أبي العلاء المعري الذي لم يمنعه عماء الحاسدين من أن يصل العالم الآخر حاملا رسالة الغفران، مثل أبي حيان التوحيدي قاهر الحاقدين الحسدة، ثم اجعل عملك هدية لمن لا يعملون ويؤذيهم الذين يعملون، ثم ذكر نفسك ببعض الحكم والأمثال:

– إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى
ظمئت وأي الناس تصفو مشاربه

– إذا ما أراد الله إهلاك نملة
سمت بجناحها إلى الجو تصعد.

– إذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود.

– لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يعرف طيب عرف العود.

وابتعد عن كل عالم موبوء وقل مع الشاعر:

– وتجتنب الأسود ورود ماء
إذا كان الكلاب ولغن فيه

وقل في الختام وأنت تسخر من أصحاب الحساسيات السلبية وتريد أن تشق طريقك في عالم الكتابة: سلاما.

الكاتب الذي يستحق الاعتبار والبقاء، مطالب بالتصدي لكل أنواع الحساسية السلبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العرافة...

كباقي خلق الله على هذه البسيطة، وجدت نفسي أجر قدمي المثقلتين بعبث وتعب الحياة أبحث عن طريق يوصلني، فقد تشابكت الطرق أمامي واختلطت، مثل تشابك خيط العنكبوت، سرت على إيقاع اختناق في صدري، اختناق يجثم على الجوانح مثل صخرة سيزيف، كلما أحسست بانفراج إلا و عاودتني آهات وتنهيدات، قاومت هذا الإحباط الذي استبد بي، وتحت هذا الفراغ، قررت مع نفسي أن أبحث ربما عن فراغ أكثر رحابة ، فقد توهجت أفكار كثيرة في ذهني، وإن كانت هذه الطرق المتداخلة والمتشابكة تؤرقني وتزيد من سأمي، ولأن الوقت بات قصيرا، فقد بدا لي العالم ضيقا، يتكور حول نفسه ويتسلل بداخلي... في هذا الفضاء الضيق تصفحت شريط ذكرياتي التي مرت أمامي كتحية العجلان، كان علي أن أقصد العرافة التي ذاع صيتها في الحي المجاور... وكان علي أن أنتظر دوري كباقي المنتظرين. نساء وشيوخ وشباب... يحملون همّ العالم.. بعضهم شيعني بنظرات فيها كثير من الاستغراب، لكني تجاهلت نظراتهم، وجلست في الطابور. الطابور طويل لا يختلف عن طوابير الإدارات التي زرتها مرارا، قلت مع نفسي وأنا أبتسم في داخلي، مزيدا من الانتظار، لقد انتظرنا طويلا، ساعات أخرى لا تساوي شيئا أمام سنوات الانتظار الماضية، ومادام الانتظار أصبح جزءا من حياتنا... ... لماذا لا أجرب حظي، فأنا لن أخسر شيئا –وإن كنت في الحقيقة قد خسرت أشياء كثيرة في حياتي–، هذا ما قلته في نفسي، فأنا لست بأحسن من هؤلاء، جعلت جسدي المتهالك ينهار على أحد الكراسي، وشوشات البعض تصل إلى مسمعي،... أغمضت عيني واستندت إلى الحائط كأني أحاول أن أسترجع شيئا ما.. الناس يدخلون ويخرجون، الكثير ممن دخلوا كانوا واجمين... رأيتهم وهم يخرجون..، الابتسامة تعلو محياهم، يبتسمون للذين ينتظرون دورهم كأنهم يشجعونهم على الدخول... قالت امرأة لمن تجلس بجانبها وبصوت مسموع ولاشك أنها تتعمد أن تسمع الآخرين: – بركة العرافة كبيرة وبالتجريب. نظرت للمرأة، فقد كانت تتكلم بيقين، وتنظر للآخرين. وتقسم كيف أن العديد ممن تعرفهم قد حلت مشاكلهم، الشفاء من المرض وحضور الغائب والزواج والعمل... وأشياء أخرى...، حتى الآن لا أعرف سبب جلوسي هنا، ليس هناك أمر واضح جئت من أجله،... فقد قررت أن أزور العرافة... فقط شيء ما في صدري، أحس به... لعل العرافة تعرفه، مادام الأطباء عجزوا عن تشخيصه... الناس مازالوا يدخلون ويغادرون... امرأة شابة خرجت تبكي وتنتهد... قالت أنها عرفت سبب مشكلتها، فقد أخبرتها العرافة بأن أقرب الناس إليها سبب مشكلتها... خرجت وهي على يقين أنها الحقيقة، رغم أن العرافة لم تحدد لها أسما معينا. رجل أنيق، يرتدي بذلة عصرية، وحذاء صقيل يجلس أمامي، ما مشكلته؟ خمنت مع نفسي أنه جاء يبحث عن حظوظ نجاحه في الانتخابات، فقد كانت حمى الانتخابات تملأ الشوارع وزعيق السيارات لا يتوقف.. وفي أحسن الأحوال يبحث عن مصير ابنه في المدرسة، أو يسأل عن صدق حب عشيقته له... استغفرت الله من هذه الظنون. وقلت مع نفسي، ربما الرجل خمن في نفسه أشياء كثيرة عن سبب وجودي أنا كذلك... ما زلت أنتظر دوري، وروائح غريبة تصل إلى أنفي... روائح العرافة... لم أزر عرافة من قبل، لأرى هل روائح العرافات تختلف... فقط أذكر ذات مساء عندما عادت أمي بخليط من الأعشاب وأشياء أخرى، وقالت أن ذلك يزيل النحس الذي ظل يلازم أبي لسنوات، وقالت أن العرافة رقت لحالها وأعطتها ذلك... هذا المساء زغردت أمي وضحكت كثيرا وقالت أن أيام الشقاء ستزول قريبا... لكن سنوات الشقاء لم تزل، وظلت تلازم أبي... أنا الآن لا أعرف هل سترق العرافة لحالي وتزيل ما يجثم على صدري... أو أغادر هذا المكان ربما إلى مكان لا يعرفني فيه أحد، أخرجت لفافة وأشعلتها، وجذبت منها نفسا عميقا.. كانت العيون تنظر إلي... أطفأتها ومعستها بقدمي في الممر الطويل وأنا أنتظر دوري. نظرات المنتظرين تتكسر على الجدران، والعرق يتصبب من بعضهم ربما خجلا، التصقت نظراتي بالأرض حين أيقظني صوت رجل، لا شك أنه رجل قائلا:

– قم أيها الشريف، الشريفة في انتظارك.

ابتسمت في أعماقي وأنا أردد: لقد كثر الشرفاء في هذا البلد، فلم يعد هناك مكان للصوص والمخادعين. قمت من مكاني متثاقلا، وسرت خلفه، دخلت، كنت أقرأ المعوذتين في نفسي، سلمت على الشريفة وكدت أن أقبل يديها، نظرت إلي نصف نظرة ثم قالت: – إجلس ولا تقل شيئا. غرضك مقضي إن شاء الله. جلست، طفت بعيني وبسرعة في الغرفة، أثواب بألوان كثيرة معلقة على جدران الغرفة، رؤوس حيوانات، وصناديق خشبية ومجامير نحاسية وطينية وأشياء أخرى. العرافة تجلس القرفصاء، كانت بدينة وبيضاء البشرة، عينان سوداوان جميلتان تلمعان، قالت العرافة وهي تنظر إلي مبتسمة ابتسامة خفيفة:

– أعرف أنك طفت في أماكن كثيرة، وبحثت طويلا، لكني كنت أعرف أنك ستأتي يوما ما. لا أعرف لماذا كلما تكلمت العرافة أبتسم في داخلي، وأستمر في الجلوس أمامها، ثمة شيء غامض يدفعني لذلك، رغم أني في الحقيقة لم أزر مدينة أخرى منذ سنوات ولم أبحث عن عرافة أخرى.. نظرت إليها باستغراب، رأسي يؤلمني، وشيء ما مازال يجثم على صدري. تأملتني بعينين لاذعتين هذه المرة وقالت:

– لقد هدك عشقها وأتعبك، ولم تعد تهتم لحالك، ما أسمها يابني؟ نظرت إلى العرافة وقلت دون تردد:

–من تقصدين سيدتي؟

قالت: معشوقتك، التي جئت من أجلها... كدت أصرخ في وجهها، لكني تمالكت نفسي، وقلت:

– نعم إنها تجثم على صدري مثل صخرة سيزيف، قالت: من سيزيف هذا؟ ابتسمت في داخلي وأجبت: أنا قالت ما اسم معشوقتك؟ قلت متظاهرا ببلادة واضحة: – اسمها قصيدة...

– قالت: ألم تجد يا بني غير قصيدة لتحبها؟ قالت ذلك وقد حدست ابتسامتها الساخرة : ثم أضافت:

– يا بني عليك أن تنسى قصيدة هاته، فهي لا تحبك، إبحث عن حبيبة أخرى تنسيك قصيدة، لا مستقبل لك معها... إني أرى ذلك أمامي، أراها الآن تكيد لك... إني أرى شعرها الطويل يخنقك، إن ما يهمها هو راتبك الشهري... قمت من مكاني، ناولت العرافة ورقة مالية وخرجت، كانت ابتسامة عريضة تعلو وجهي، وأنا أردد في نفسي، ما أعرفه هو أن للقصيدة بحرا طويلا، وليس شعر طويل... فوق ذلك لم يكن لي راتب شهري، فقد كنت مطرودا من عملي لموقفي الرافض لقرارات المدير الجائرة... كانت نظرات من ينتظرون دورهم عند العرافة تشيعني، خرجت إلى الشارع وأخذت نفسا عميقا...، وسرت كباقي خلق الله... وأنا أقرأ قصيدة شعرية لم أعد أذكر صاحبها... كنت أقرأها بصوت مسموع... لكن لا أحد كان ينظر إلي، أوراق الانتخابات بمختلف الألوان تملأ الشارع، تذكرت الرجل وبذلته الأنيقة وهو ينتظر دوره بينما قطرات خفيفة من المطر كانت تبللني، وتغسل أوراق الانتخابات.

■حسن الرموتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطن.. يكفيني

يسقط الليل....
فاكهة على زرقة البحر...
تنبعث رائحة المساء،
من رمالك اللازوردية
فيهيم القلب كضبي شارد في صحراء،
لاتقبل حدود السفر.....

* * *

وطن يغني...
يرقص العاطلون على أشعار،
تركتها قوافل العباسيين،
وشيئا يسيرا من قصص كليلة ودمنة،
وعطرا لإحدى الجواري الفارهات

* * *

ينفلت الغزال وحيدا من عشبه،
ليحلق في السماء الأخيرة...!!
بعد غد تغادر الطيور القصيدة،
لتنأى عن المفردات الشاحبة.

* * *

وأجلس على شرفات الصحراء
أحاول ما استطعت، مداعبة ضوء قرمزي
أبلل البحر لأقطف نورسا..!؟
وأمسك ضوءا شاحبا كالسفر...!

* * *

أيها العابرون من سياج الأغنيات
لكم جزر الفوضى
ولي وطن ونشيدين وخمس نجمات خضراء،
فعما قريب ستطفو سنابلنا
فوق سياج الجليد

* * *

فما بين المسافة والمسافة
حدودا.. وزورقين.. وفارسا يتعثر.
سل مليا..
أنا لا أرسم الحكاية
ولا أعرف فنا من فنون الغواية..

* * *

من شواطئ البلاغة
يرتشف جسدي!!
ومن رطب الفصاحة تسيج حدود الصحراء!
ومن أسواق عكاظ..
تعرف رسوم أبجديتي...
فأنا لا أرسم القصيدة
ولا أعرف قيدا من قيود المهانة
فالقصيدة تعرفني
والصحراء إكسير شرايني
والنخلة حدود وطني!!

■ عبد الرزاق القطاري

الأفعى الصفراء

ما أحلى أن تتحدث عن الماضي، وأنت دافن رأسك فيه بلا حسيب ولا رقيب، الماضي الذي كان حاضرا، مرا مذاقه كطعم المعصية، عنيفا قاسيا طاغيا كسيف الحجاج الصارم المتربص بالرقاب، قد أصبح الآن تليدا أحلى من العسل، وديعا مثل حمل، رحيما كثديي مرضعة، مثيرا ومدرا للشفقة والعطف كفرخ حمام. قديما قالوا تقهقر خطوتين إلى الوراء وتقدم خطوة إلى الأمام، من كثرة تقهقري إلى الوراء صار عنقي لا يطاوعني وأنا أخطو خطوتي اليتيمة إلى الأمام، الوراء يشدني إليه كما يشد مسرح الجريمة صاحبها إليه. أوثر السفر إلى أصقاع الماضي/العسل/العلقم/، على صهوة الذكرى دونما حاجة إلى تأشيرة سفر مذلة، في طوابير المهانة، أمام بوابات القنصليات الصغيرة الكبيرة. يكفي أن تفتح عينيك على بناية مؤلفة من بضع حجرات، شيدت بالإسمنت المفكك، والزنك، ومكعبات الآجر، وصخور الوادي الزرقاء، إحدى الحجرات حولتها الحاجة، والحاجة أم الاختراع، إلى مطعم مهترىء السقف، أجرب الجدران، منزوع النوافذ، غير بعيد عنه، يقبع مكتب السيد المدير مستحوذا على إحدى زوايا البناية المستطيلة الشكل، يبدو للرائي كضريح ولي صالح، صبغ بالجير، وطلي بابه ونافذته الضيقة باللون الأخضر. على مقربة منه، تجثم سيارة المدير بوجو 404، متفيئة ظل شجرة باسقة، تغري الناظر بالتحرش بها مثل أية فتاة مدللة. أشجار الكالبتوس السامقة، تحف الأقسام، والمطعم البئيس، والضريح المقدس، من كل الجهات الأربع، ثابتة في شموخ وكبرياء، مثل كتيبة جنود تحاصر قرية مشاغبة. في وسط الساحة، غرس عمود من أعمدة الهاتف. هو قبلة جحافل البؤساء، المتكالبين عليه من كل حدب وصوب، تتقيأهم الدواوير المجاورة، كل صباح عدا يوم الأحد. في بداية كل أسبوع، صبيحة كل اثنين تراهم واقفين منتصبي القامات، معتدلي الوقفات، يرددون النشيد الوطني، وعيونهم معلقة على العلم الخفاق، الذي يسمو ببطء رتيب نحو قمته المنشودة. ليس الفتى من يقول: كان أبي، إنما الفتى، من يقول: ها أناذا. ها أناذا أحاول قدر المستطاع، إخفاء ابتسامة تأبى إلا أن تتحداني لتوشح ثغري، رغم البرد القارس والطوى، ثم تتمرد أكثر فأكثر، لتنفجر قهقهة ملعلعة كرصاصة قناص طائشة، وكأنها آخر بيت في القصيد. شظاياها تلهب الخدين حرارة، واحمرارا. تشخص الأبصار إلى الوجنتين الحمراوين وهما تدفعان الثمن مجزيا، صفعات مجلجلات، يسمع رجعها من به صمم، يتحاشى الخدان النظر إلى العيون الساخرة المتشفية، وهما يعودان إلى مكانهما في الصف خجلين، وجلين، ساخطين على من كان سببا في تفجير القهقهة القنبلة، وناقمين شر نقمة على اليد التي تركت أثر خمسة أنامل مسمومة مرسومة على كل حنك. أنامل الرجل النحيل الجسم، الطويل القامة المعقوف الشارب مثل رجل صعيدي، الحليق الذقن كموظف بنكي، الدهني الشعر لماعه مثل جيمس بوند، ذي العينين الغائرتين في الجمجمة كأحد قراصنة جزيرة الكنز، وذي العنق الطويل كأنبوب اختبار، تتدلى منه تفاحته الآدمية كحبة بطاطا، تلفت الأنظار إليها صعودا وهبوطا، مثل ثعبان يبتلع أنامل الرجل ذي المعطف الواسع، وربطة العنق الحمراء كلسان عملاق، تكاد تخفي تحتها الصدر الضيق، الرجل ذي السروال المهلهل، الملتف حول الساقين المستقيمتين، كخطين متوازيين الملتقيتين رغما عن أنف فيتاغورس، عند الجذع، سروال ضيق عند الخصر، فضفاض عند القدمين حيث تبدو فردتا الحذاء ذي الزاوية الحادة كجرذين يطلان من تحت خيمتين متجاورتين يثيران الضحك، ضحكا مقموعا عادة ما يتحول إلى سائل لزج، أو فقاعة عند ثقب الأنف. لعل حصة الصرف والتحويل، هي الحصة المناسبة ليدفع أصحاب الفقاقيع ثمن جريمتهم، حيث لكل لسان كبوة، ولكل قلم نبوة، فيؤخذون بالنواصي، كما تؤخذ الخرفان إلى المجزرة، تسلخ الأقدام من أحذيتها المطاطية، ورغم الرائحة الكريهة النتنة، ينحني من كاد أن يكون رسولا، على الأقدام القذرة تنظيفا بقضيب الزيتون العتيد، بقدر ما تتعالى صيحات الجناة، استعطافا وطلبا للرحمة، بقدر

ما تتنزل الضربات متتالية لا تخطئ هدفها. محظوظ، من كانت تقتصر عقوبته على الوقوف أمام السبورة على قدم واحدة، رافعا يديه إلى رأسه موليا الجماعة دبره. والسي منهمك في شرح الدرس، يغضب تارة، ويلعن دين الكلاب، ويسب جد الحمير تارة أخرى.

– سي... سي... يحدجه السي شزرا، ويستمر في الشرح – سي... بغيت نن بغيت، ننن... سي... نظرة شزراء تلجم الفم، تاركة الجسد لمصيره، يترنح كإبرة ميزان، والقدم تهفو لملامسة الأرض، حتى ما إذا كانت قاب قوسين أو أدنى من تقبيلها رفعت بسرعة إلى الأعلى بنصف نظرة حادة من عين السي الذي ملأ الزبد شدقيه، والقدم تتدلى وترتفع كرأس غالبها النعاس والإمام يخطب يوم الجمعة... السي غير آبه بعذاب الجاني غير مكترث لنداءاته.

– آسي.. آسي.. راني ممززي.. بغيت نببو... لم يحفل ذو الأنامل المرسومة على الخدين ذاك الصباح الصقيعي بنداء المستغيث، إلا عندما لاحظ شيئا شبيها بانسياب أفعى، يزحف بين الجرذين المطلين من تحت الخيمتين المتجاورتين. تأمل ذلك الشيء المنساب متوجسا، غرق الفصل في سلسلة من الانفجارات، التفت السي نحو الجاني صاحب الأفعى الصفراء، زجره بشدة: هيا أحضر سطل الماء، ونظف البلاط. صال إديو كوشون....؟

■ أحمد بلكاسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقصورة الريسوني

شبابيكٌ روحيّةٌ مضوّعةٌ
شبابيكُ مُنتقاةٌ بحنينٍ
أزرق
حنين مائيٍّ قائظْ
أزرَقٌ،، بابُ الغمام
ثم ينظر جهة المدى
حيث النيلةُ المُسوّاةْ
وثمة قَبَسٌ جيريٌّ
ينظر جهد الصدى
يمسح فرحة الريحِ
بنجم المساءْ
فرْحةَ الإصباحْ
أزرقٌ ..
تمرحُ بتلابيبهِ
زُلّيجاتٌ فاغِراتٌ غَدَهَا
زلّيجات تكتب ولَعَ التّحيّاتِ
ضحى العيدْ
ثم تمسح ورق الطفولةِ
زُلّيجاتٌ،، تشهدُ،،
وزليجاتٌ تسهرُ
خلف شبابيك الضحى
أزرقٌ
أزرقٌ
وأخضرُ
بابُ الصّهيلْ،،
ثمّ...
هذا الفناء الأصيلْ،،
شهْقَةُ رُوحٍ
أو صليل ضياءٍ !!؟؟

فسيفساء المَرَحِ النّاعِمِ
يُغْمِضُ الجَفْنَ تحت الفُوَيْقْ
أو قُلْ مَرَحُ الزّجاجِ الشّامي
زليجات صهْباواتٌ
طَفِقْنَ يخصفن مرايا
العشيّاتِ
يخصفن جيرَ النُّذور
المُدلهِمَّةِ في سُبْحاتِ
الغسَقْ
أزرقٌ غسَقِيٌّ
هو البابُ
أزرقٌ بابُ الرُّوحِ

بشبابيكه المدلهمّة
وبُرجُهُ المائيُّ غَبَقٌ...
مُتّكِئٌ فوق عُوَيْناتِ الرّحيقِ
النِّيلي،
يَمْرُقُ اشْتباكاتِ الطِّيقان،
ثم قل:
فُوَيْقَ الفناءْ
خشَبٌ أزرقٌ حُلْمُهُ
مُثْخَنٌ هذا الخَشَبْ
برذاذِ النّظَرْ
مُثْخَنٌ زلّيجُ الزّوايا،
ورُخامُ السّكينةْ

شبابيكٌ مُشرئبّاتٌ
نحوَ ذَواتِ الفؤادْ
نحو بَهْوٍ صافٍ
شبيهٍ بالقصيدْ
أو قُلْ عيْنُهُ هُو
نَحْوَ ذاتِ الشّبابيك
أو زلّيجاتٌ مَرِحَاتٌ
قُلْ هذا ..
يا هذا ..
وافتح أزرقَ الشّبابيكْ.

■ **أحمد هاشم الريسوني**

أشياء هاربة

1- صباحات هاربة

الصباحات الهاربة
تزحف
بالعودة
نحو زاويا العمر
تزحف
لتقرأ
قلق العالم
في جرائد الصباح
لترشف قهوة سوداء
ممزوجة
بنسائم البحر
وجنوح حظ
يخطئ
دوما الطريق
ترسم
الأحزان المسائية
على حائط نهاية الأسبوع
بالرمل
والماء
تخط
على وجه الأيام
الهارب دوما
عائد دوما

2- تساؤلات

للشرفة المطلة على الآتي
الذي لن يأت
لقهوتي السوداء
الممزوجة
بالهواجس
الأحلام
والإنتظار
لنزق القلق
رفيقي
في الحل والترحال
لمزاجي الباحث
بسيزيفية
عن حمام هدوء
تحت شمس الحياة الحارقة
أرمي بشظايا
السؤال
على قارعة المعنى
والطريق
أيتها الأشياء الهاربة مني؟
من أخرج المارد
من قمقم النسيان؟
من آخى بين البحر والمستحيل؟
من زاد سعير الرغبة
إشتعالا؟
من فتح باب الرحيل
للنسيان؟
من أخلف الموعد مع اللحظة
المجبولة على الهروب؟
من اقتلع النادلة الخجول
من تربة الحلم؟
من استبدل دفاتر الطفل
بعدة لتلميع الأحذية؟
من سرق صباحات البروليتاريا؟
ورمى بها من أجل صعود مدارج
عمر
كلما أشرقت الشمس
إلا وازدادت إيغالا في الإنحدار
من قلب قميص زمن العاهرة؟
كلما حدقت في المرآة
خرجت أحلامها معكوسة
أيها الشرفة
المفتوحة على اللايقين
سجلي إرتيابي على بياض
الرؤى
كلما توسد اليقين
حضن الشك
تبخر المطلق
كلما أغرق الوصول
في خدش نهاية في وجه الزمن
كان العبور بلا معنى
كلما كانت الحياة
عارية
كان عشقها أكثر جاذبية

3- تمني

لو بإمكان النهد المترهل
صلب علامة التعجب
بدون إحساس بالذنب
ثمة خطيئة
لو لم تعد النار حارقة
حفيف الجسد العاري
ما عاد ليغري
بالفتح
أيتها النار المستعرة في الأعماق؟
يمم جهة الضوء
هناك في الهناك
ما يحضنك
ما يستحقك
لو تعرفين الطريق
بالحريق

■ **محمد العزوزي**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشعـــار

الدُّمية

وتَتَواترُ نظراتي العاثرة
من خَلَل الزّحام
في غسق المحار
أعوجُ على الزّجاج الجاني
أجْثو ...
أتقرّى قسمات مائزة
أتوحّدُ في اللّون القاني
لدمية سليبة فائرة
وحدها سادرةٌ خشاش الأرض
وحدها متناثرة متنافرة
في الإسفلت المنكّسْ
أدوسُ الزجاج المُغبّشْ
أنقُضُ غَزْلَ أنسجة العناكب
أكْنسُ أغْلال أتربة
وَبرَتْها رياح أربعْ
رَفيفَ أبابيل

تمَطّطتْ سعْلات الزقاق
....
آه.. ما جدوى عدوى
فزّاعات الزرع
من غير زَرازير
ولا أزيز أزاميل
من غير تماثيل
لا جدوى .. لا جدوى
كامّحاء خليقة
سحّ الزجاج
تبَرْعمتْ مَسام الدمية الحاسرة
فلا أمْداء للريح
إن لم تُموّجْ جدائل آسرة
منذورٌ للاحتراق
للانطفاء في أرخبيل العاج
من يهوى دمية، من يهوى

من لا
« تصدُّ وتبدي ... وتتقي»
وتتواتر نظراتي العاثرة
في ظل شرارة عدوى
نحو أبْلَق أفق
أو محرقة
تَذْرونا نُدَفا صاعقة
لا جدوى .. لا جدوى
وُشوما
جوائح
روائح
أمثال غائرة
فَلْتَقُلْنا الهوام النّاعقة

■ **جمال الدين الخضيري**

الصوفيّ يخطئُ حلوله

«إذا كان لابد من قمر
فليكن كاملا كاملا
لا كَقَرْن من الموز»
محمود درويش

شلاّل من الحنين يكاد يحفر قلبي ليجعلني بلا قلب .. قمرٌ ما أعذبه لمّا يأخذني من أتون نفسي.
فرْ
رْ
رْ
رْ
القلب على وشك أن يطير.. فرْ.. رْ.. رْ.. رْرْرْرْ. أحدّق في حبيبتي، البياض يحفّها بخمار ما أروعه حين يَصرعني!! ووقارها؟؟ ما أقساه على ما تبقى من قلبي المدفون والمنجلي في حلوله!! ولأنني غير كامل، ألهثُ خلف أنصاف الخلود، وأهمسُ لحبيبتي في مقامها بلا وعي:

– أرى..

ترمقني كقط وديع بعذوبة يمّحي لها القلب، ليذوب أكثر أكثر في الغياب:

– ترى ماذا..؟؟
– أر.. ر.. ر.. أرى ..
– ماذا يا هذا ؟
– أعني.. أقول..
– ماذا ؟؟!!
– أرى الله فيكِ.

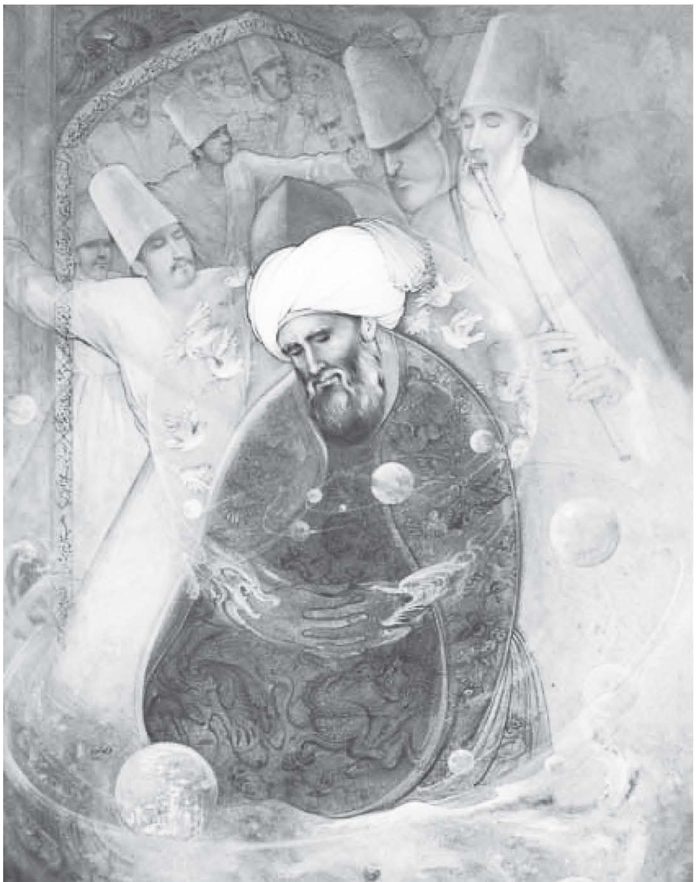
كأنها انتفضتْ. ذهبتْ.. راح القمر.. رفرف قلبي مشتّتاً خلفه.. طارتْ من أمامي، لحقها رجل، قبّلها بعنفِ أفلام هيتشكوك. انتفضَ محرابها أو تَكسّر، صار دماً. أنا مريدها ناشدتُ عيناي بكل ما استطعتُ من إلحاح أن تكذبا ظنّتها كرامات أومقامات أوأحوال لا قِبَل لي بها تتقاطر على مولاتنا، لكن.. وضعتْ مولاتي أناملها الناعمة بين أنامله.

اعتصرني الألم:

– لا يا مولاتي .. لا .. أقول في نفسي شاكياً.

أناملها تلاشتْ في أنامله هو ولا جدوى من البكاء، أصبحتْ كلحاء الشجر، تأبطتْ ذراعه، وتأبط ذراعها، ثم تلاشيا في الغياب ..

■ **سعيد موزون**



ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

على ضفاف نهر آبد

(منير بولعيش.. ماذا فعلت في المدينة القديمة؟!)

على ضفاف نهر آبد
تنتظر نخلة سامقة
أن يمر الغريق
طافيا
عاريا من الأشنات
إكليل الصفصاف
على الجبين،
أحلامه تتلألأ في عينيه
فيطرد القمر
السمك التائه،
حتى يَصغي الغريق،
لهمس أغنية مع الريح
«أيها النهر
دعني أتمُ نشيدي»
قبل حلمي الأخير
يا نهر دعني....
دعني....
إنكفا القمر

زمن الشاعر

الشاعر في فضاء لا يُسمى
حاملا أشياءه،
واثبا في النار المقدسة،
هناك سيسمع موسيقى كونية
ولا إنسانية المدن الحجرية
الغابات والبحار
والجحيم في عهدته
يمنح الأشياء شكلها،
الكلام معناه،
الليل لغته،
القمر
والنجوم أيضا
يُخبئ مفاتيح الوجود،
في قبضة قلبه
وما يخلفه في الصحراء
لا ينفع البرابرة

■ **فاضل سوداني**

شعر

المتنبي شاعر العربية الأول

■ عبد الله الخمليشي

أراك بطيف الوجد تصحو وترقد
أيا صاح إن اللوم يوقد لوعة
ولست بسال إن وجدي كلما
أتيت مدينة الفضل يا شاعر العلا
وتاج حسام أين دونك أيكه
ولولا أغشاه مورم قلم سيفه
فتلك القوافي بيت أن جلوتها
وقدك أمر للقوافي معظم
ولو لا جبين كنت سر روائه
ولولا يد يرعاه للشعر صنتها
لمن للقوافي ينشر السحر فوقها
ومن يرسل الأبيات تثبت حكمة
تقدم هذا الشعر فهو مقرح
للمتنبي في الزمان خليقة
أليس له ثان يرجى لساعة
وربك ما مثواه ليلا لوالد
وتعجز لم أن تجود بمثله
وتقصر بنت الحلم تسبي عقوله
ويتعب لب أن يصوغ كعقده
بكف تشيب البيان إن غيض ماؤه
ويورثك بحر الشعر يسلو روعه
إذا حل منك الوحي في روع شاعر
وكنت له بردا وخصبا منعما
وكم من عصر قول نظم ونثر
مضى شعرك المأثور تروي غصونه
فغنت به الأطيار زقزقة المنى
تداعبه بالخافقين عوالم
عذارى حبيبات عزيز مرامها
فما نال إلا ما تقر به الهدى
يقلد أطواق الزمان قلادة
شباب وغض العيش في غرر الصبا
فتى القول أن تبقى يتيم عقوده
وأنك مشهود وأنك شاهد
وكنت عظيما بين أهل ومعشر
فأنت لهم فخر إذا كان مفخر
حكيم حصيف رابط الجأش قلبه
سديد الخطى في الآفاق تصبح خيله
عجيب تسرج النفس فيه سجية
وتود إذا تلقاه حظ يخلقه
فلله كم حف رفعت وكم مضى
تطوف بهذا العصر توسعه الرضى
فرادى وجمعا سابق الملك أثله
تركت لسيف الدولة الشمس في يد
تجير له كلما من الخلد روحها
وواريت في الجوزاء برق سيوفه
مددت له شم الرواسي مديدة
ولم يك كافور لديك بصاحب
يملك وعدا ليس يأتيه طيبا
وأتلك ما لله من حسن يملكه
يلبك هذا الشعر أنى توجهت
تصون محيا شعرك الفرد حلة
وحيك موصول الحسك ومطبق
وتمسك هذي الخافقات أوابدا
رأت فيه من آيات صدق تفردا

لك الله في أحشائه متوجد
وكيف سلوي والأماني تصفد
عليك حبيب النفس ما حل مولد
وكنك المرضي والدهر يخلد
ومتى أرّ أن الحب مثلك يوجد
يقيه طوعا بالذي هو أجود
سعيت له من قبل تغدي وترقد
وكم بت في أسحارها تتأود
لخاطر المعنى واستبد التبدد
لطفك به الإملاق يبلى ويوجد
ومن المعالي بعده متقلد
فتورق أعوامها ويجلى المعمد
وتوم ذلك المجد فهو ممجد
بيوم فيغتالها ويندى التورد
يطوف بها وعن على الشعر مقعد
تراءت له من خلف البرق غرد
شموس وتبقى العصر لا تتفرد
وكم نال منها الحرف فهو مسود
تقتل به الأحلام لا يترقد
بشعرك أن يروى الشمس له يد
فإن هاج طيف منك صبح التوجد
أهل له فن بعد ويصعد
بمن له حيا وميتا ويلتقد
سوى كونك المصور فيه تزود
جداول خلد ليس تبلى وتنفد
وسارت به الأفلاك والشمس مولد
تراوده وهي الوجود والمعبد
تلت له من فخرها المتوحد
ودون الغواني الشهب قد تترصد
أليس بها شيب ولا أليل أسود
على وتر الشعراء فيه تجدد
وأنك لا تبلى وأنك أحمد
وأنك مسعود وأنك فرقد
أصاروا عظاما إذ رأوك تمجد
ونعم نسيب القوم إن جد محتد
وفي كل عصر سابق ومؤيد
ومن دونه خيل بنقع ترمد
جمر بتحطيم يقيم ويقعد
وتركه قال أن تحاشاه أصيد
لك الخفض في الهامات يرضي ويزبد
ويخرج من أيك تسمو وتزهد
إليك وحب المدح يغري ويجهد
تتيه بها عن الزمان وتنشد
فيشرب حتى لاك قال ومشهد
فلي لمعها شوق إليه مهدهد
وفي حملها فرع السماء ممدد
فقيدته دون العلا ليس يصعد
فريقته ما كان يهدي ويكمد
فيا حسرة كانت تموت فتلحد
ركابك حبا فيه قد شاء أغيد
تقلده في الصالحات يمهد
سماء على سبع لديهن أصعد
فسلكها في حبه تتوحد
فحل بها صدق وطاب تودد

ويشرب أهدا إليه لحية
ومثلك من تسمى المعالي تزوره
كذلك مخلوق لجفن عظائم
هنيئا لك المجد الذي صرت فخره
سلكت له سيفا وسلما بمورد
ولم تخش في الأهوال لومة لائم
فلله كم من جولة لك خضتها
تروي جسورا بلغ الشوق نفعه
فلا ضرب إلا ضربه ملهما
تحن سيوف العرب شوقا لغمده
ولست ترى طيب المعاني بملحد
إذا نال جد المرء نيلا ورفعة
ويكلف من مسكاه لحما وأعظما
فوا عجبا للجود يحضره مرة
ورب لدود سره النجم مطلعا
ويركب فيك الحاسد الشر مسرجا
رموك بسهم ساء فيه مسدد
يرنك لهم هو المشرقي مصلوبة
عزيز على الدنيا عظيم رجاله
يطاردها الأعداء حتى ممالها
مضى المطلعون الآبقون وبزرهم
وأصبحت على الجوزاء تشد أصعرا
فأنت وحق الله أعظم من مشت
وأنك بحق كنت أحسن من سبى
بمين يبر الصالحون بمثلها
أقر بها عينا وأنت يبرزغ
وسقيا له اللهم تحيي ثنية

لها فيك أمل بها العز أسره
وتلي وداها أن يكون له شد
كذلك للعلياء عز وسؤدد
له فيك أقوال وبر وحسند
فأصبحت حتى دان من كان يحسد
كأن مضاء العزم سيف مهند
يهابك علم الموت فيها ويسهد
ويردى إذا وافاه طيفك يغمد
ولا خوف إلا خوفه يتمرد
فإن سرها ما سرها منه ليورد
إذا لم يكن فيه طريف ومتلد
تراءت له الدنيا سرابا ويلهد
ويلحقه فرض له فيه سرمد
وأولة بالحكمة والحلم مورد
فما ضر لوجها أن أضحى مسهد
طويل عنان ليس يلويه مقعد
أزاحوا وزاغ السهم فهو مقلد
فراعوك حتى لاك جمر ومنجد
وكم يلوك تسعى إليه وتشهد
قتيل صرعى ثم تشوى تكرد
وليس لهم إلا الفلا المتمرد
وسبع سماوات طباقا تنضد
بأقماره الأيام تحدو وتقصد
عيون القوافي سحرها منك إثمد
ولا يكتبون الصدق إن حان موعد
تجود لك المنى فترضى وتحمد
وتحضره بين الفراديس يرغد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثال المتنبي في بغداد

مقالة

عناصر من أجل تدريس مركب للأدب

ليسمح لي القارئ الكريم في البداية بالتعبير عن قناعتي الأولى: أنا من الذين يعتقدون أشد الاعتقاد أن أهمية الأدب –داخل فضاء دولي ومحلي مضاد في عمومه للأدب و لمختلف الرسائل التي يريد حملها لنا– تكمن في وقوفه الصارم في وجه كل نزعة –ايديولوجية، دينية، اقتصادية، تقنقراطية، مقاولاتية بل وحتى «أدبية»..– تسعى إلى اجتثاث منابع الجمال والحرية والخلق من العالم.. ولا يمكن للأدب أن ينجح في مهامه الابستمولوجية والوجودية الحيوية هاته إلا إذا ناضل بكل الأدوات المتاحة أو التي يجب نحتها حتى يوصل نفسه إلينا في أكثر القوالب الفنية بساطة و تألقا في الوقت ذاته..

يؤسفني أن أرى كيف أن كثيرا من أساتذة الأدب يساهمون بأكاديميتهم المستسهلة والباردة في مسلسل الاعتداءات التي تلحق بالأدب والتي أقل ما يمكن أن نقول عنها أنها تحد إن لم تكن تشوه حضوره الذي لايمكن تعويضه داخل خريطة الممارسات والاهتمامات اليومية للطلبة وللمغاربة عموما. من الواضح مثلا أن تدريس الأدب داخل الأغلبية الساحقة لأقسامنا ومدرجاتنا يتم خارج أية إحالة إلى الانقلابات التي تهز العالم، إذ لازال الأساتذة يتحدثون عن كونديرا وبالزاك ومحفوظ والبياتي وحجازي وبيسوا وبروست والحلاج والشهرستاني وأبي تمام وغيرهم كما لو أن شيئا لم يحدث في أنساق العالم، لازالوا يدرسون دون أن يحاولوا أن يستشفوا ما يمكن أن يقدمه هؤلاء الفنانون العظام من أدوات –وهي حقيقية وكثيرة– للتفكير في كل الانعطافات غير المسبوقة لحاضرنا. وحتى حين يستشرف أحدهم أهمية ربط السرد والقصيدة والمسرحية واللوحة والرقصة بالعالم والحاضر والاقتصاد والعلم ونظرية المعرفة والدين والخيال والجنس والممكن كمواضيع لا غنى لمدرس الأدب من مواجهتها، فإنه غالبا ما يقوم بذلك بأدوات «علمية» و«موضوعية»، أي بأدوات دون مستوى تعقد الأنساق السابق ذكرها.. وباستثناء حالات نادرة جدا لأساتذة ممتازين أحتفظ بذكريات قوية عنهم، فإني أعتقد جازما بأن الأدب لا يدرس داخل «كليات الآداب والعلوم الإنسانية». فخلال سنواتي الجامعية لم يسبق لي –إلا في النادر الذي لا يعتد به– أن لمست اندفاع أو انفتاح أي أستاذ نحو رهان ابستمولوجي صعب، أو أية قضية أنطولوجية ملحة، أو أي سؤال سياسي أو عاطفي حاد. لقد كان الكل تقريبا غارقا في نزعة أكاديمية مدرسية باردة تفصل المعارف عن الأسئلة الكبرى والقضايا الحيوية، وهذه الأخيرة عن الطالب، وهذا الأخير عن انشغالاته وآلامه..

بطبيعة الحال، إن مهمة مدرس الأدب لا تكمن فقط في محاولة دفع الطلبة إلى ربط الأدب بالعالم وبأنفسهم وبمستقبل البشرية.. لا.. المهمة الإستراتيجية الأخرى لتدريس الأدب هي السعي إلى إقامة ما أمكن من الروابط المثمرة بين الإبداع الفني ومختلف القطاعات المعرفية الأخرى.. أتذكر هنا كيف كنا، خلال السنوات الجامعية، أنا وبعض زملائي الممتازين، نرغب بشكل حماسي منقطع النظير في أن يدفع مدرسونا في اتجاه بناء أقصى ما يمكن من التقاربات بين الأدب والمعارف الأخرى، بين، مثلا، العمل التفكيكي الخلاق الذي قام به بروست للذاكرة، والحفر الذي قام به الفيزيائيون الكوانطيون كبلانك Planck في ذاكرة المادة، بين عمل كافكا Kafkaحول دينامية وتمدد مساحات اللاوعي الذي يلفنا، وعمل هابل Hubble حول شساعة الظلام الكوني الذي يستغرقنا، بين ألغاز العالم كما فكر فيها بورجيس Borges، ونظرية المناطقة، من مثل راسل Russel، حول الحضور المتزامن للتناقضات داخل البنية العامة للوجود، بين انفلاتات/التباسات الهوية لدى بيسوا، ونظرية البيولوجيين كشرودنغر Schrödinger حول التحولات الصدفوية والتي لا يمكن ضبطها لمنطق الكائن الحي.. باختصار، كنا نظن بأن أولى مهام تدريس الأدب التي تبرر راتب آخر الشهر هي تقريب المعارف والوصل بينها حتى تدخل في دائرة من العلاقات والتفاعلات الخلاقة. إلا أن الغالبية الساحقة لمدرسي الأدب، على الأقل داخل الشعبة التي كنا طلابا فيها، لم تكن لهم لا القدرة ولا الرغبة للسير في هذه الطريق التي لامثيل لها..

■ منير الحجوجي

إن تدريس الأدب يتطلب حدا أدنى من الثقافة الفلسفية والابستمولوجية، تلك الثقافة التي تمنحك القدرة على الربط بين القطاعات والمعارف والتخصصات والنصوص التي لا يجب الفصل بينها بل يجب، على العكس من ذلك تماما، الوصل بينها ودفع الطلبة إلى التفكير فيما يجمعها. إن أجوبة كثيرة على قضايا أدبية وجمالية توجد عند المؤرخ والابستمولوجي والفيزيائي والبيولوجي وعالم الدين. أما التقوقع داخل مباحث ضيقة باسم «الموضوعية» و«العلمية» فلن ينتج سوى معارف مقطعة وتائهة. كنت دائما أقول بأن مدرسا للأدب بلا رؤية فلسفية وابستمولوجية عابرة للقارات المعرفية لا مستقبل له داخل الخريطة المركبة والمتحولة للمعارف الإنسانية الحالية. إن الانفتاح على مختلف الحقول والثورات المعرفية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يشكل خطرا لا على الأدب ولا على تدريسه، كما يتصور للأسف الشديد حراس المعابد «العلمية»، بل إن ما يهدد الأدب بالقوة وبالفعل هو غلق الأدب داخل سجون الاختيارات البلاغوية/السردوية التي تقطع الطالب عن كل ما يحدث ويمر ويحول خرائط المعرفة البشرية برمتها.

من المهم للغاية أن يكون مدرس الأدب شخصا مغامرا، مستعدا في أية لحظة للانفتاح على المجهول والملتبس وغير المحسوم في أمره. والحال أن من لم يقدم له الأدب باعتباره تجربة في خرق الخرائط المقدسة لا يمكنه أن يكون مدرسا ناجحا. من الصعب على من أرغم على الاحترام «الأكاديمي» و«العلمي» و«الموضوعي» للنصوص أن يكون خلاقا عندما يصبح هو نفسه مسئولا عن تدريس الأدب. أتصور أن الخطوة الحاسمة الأولى في مسار أي مدرس مبتدئ للأدب هي فتح النص على بلاغته الجذرية، التي لايمكن أن تكون إلا بلاغة مسافرة، اختراقية، بلاغة جمالية وسياسية ودينية وإيديولوجية وعاطفية..

الشرط الأخر لتدريس الأدب هو الانفتاح على الألم العام الذي يمزق الذات والجماعة والقبيلة والأمة والقارة/القارات كما يقول دولوز. لا يمكن للمدرس أن يوصل أي شيء هام للطلبة إذا لم يكن هو نفسه حاملا جيدا لألم الجماعة الإنسانية في كليتها.. في الواقع، إن تيمة الألم هي التي تخرج الأدب من دائرة الأدبية الضيقة، نحو رحابة المساحات الوجودية اللانهائية..

خلال سنوات الدراسة بشعبة الأدب بكلية لا أريد أن أسميها، كان من النادر جدا أن تجد أستاذا يوصلك إلى هذه المستويات الرفيعة.. إن ما كان مهيمنا هو توظيف الأدب في سباق من أجل كسب تطاحنات إيديولوجية/بوليسية صبيانية، وهو ما أدى، بشكل لم تستطعه حتى الأجهزة الإيديولوجية للدولة في زمن عسكرة الجامعة، إلى كل تلك التشويهات المؤسفة التي نلاحظها.

أما الآن وقد انتهى الصراع وفسدت الأحلام وتحلل الإيمان بالذات و بالعالم فلقد أضيف عامل أخر إلى هذه الانحدارات غير المسبوقة: إنه إحساس أساتذة الأدب –الممتازين منهم على الأقل– بالطابع العبثي لوضعهم الاعتباري كفاعلين لا قيمة لما يدرسونه داخل مجتمع لا يقرأ، ولا يريد أن يقرأ، ولن يقرأ على الأرجح أبدا..

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ذاكرة المعلّقة الجاهلية

■ فؤاد اليزيد السلمي

المعلقة الذاكرة

ونقدم للقارئ الكريم شرح «المعلقة الذاكرة»، كما اصطلحنا عليها، وهي تقع في ثمانية وثمانين بيتا من البحر الكامل.

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها
بِمِنىً تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
فَمَدافِعُ الرَّيّانِ عُرِّيَ رَسْمُها
خَلَقاً كَما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنيسِها
حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وَحَرامُها

طمست هذه الديار بمنى، والمقصود، غير تلك المتواجدة بمكة، وانمحت آثارها. وكذلك مدافع ومجاري نهر الريان وسيوله، وكأنها كتابة منقوشة على حجارة تضمنتها. ديار أنس، قد مرت عليها، بعد خلو الإنس منها، سنوات كاملة بأشهرها، الحلال والحرام.

رُزِقَتْ مَرابيعَ النُّجومِ وَصابَها
وَدْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُها فَرِهامُها
مِنْ كُلِّ سارِيَةٍ وَغادٍ مُدْجِنٍ
وَعَشِيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إِرْزامُها
فَعَلا فُرُوعُ الأَيْهُقانِ وَأَطْفَلَتْ
بِالجَلْهَتَيْنِ ظِباؤُها وَنَعامُها
وَالعِينُ ساكِنَةٌ عَلى أَطْلائِها
عُوذاً تَأَجَّلُ بِالفَضاءِ بِهامُها

وخلال هذه المدة الزمنية، قد لعبت بها الرياح والأمطار، من كل نوع، من ربيعية خفيفة، وشتائية غزيرة، مصحوبة بوقع الرعود والبروق. وإذا بالخصوبة تغزو هذه الديار المتوحشة، فأصبحت مرتعا للظباء والنعام التي جددت حياتها بتوالدها على ضفاف نهر واديها. بل حتى البقر الوحشي، قد قامت على أولادها الحديثة الولادة وهي ترضعها.

وَجَلا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّها
زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أَقْلامُها
أَوْ رَجْعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نَؤُورُها
كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشامُها

ولقد تجددت هذه الطلول بفعل مرور السيول عليها، وكأنها كتب قد جددت الأقلام كتابتها، أو رسم وشم قد جددته الواشمة، من بعد ما كاد أن ينمحي.

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُها وَكَيْفَ سُؤالُنا
صُمّاً خَوالِدَ ما يَبينُ كَلامُها
عَرِيَتْ وَكانَ بِها الجَميعُ فَأَبْكَروا
مِنْها وَغودِرَ نُؤْيُها وَثُمامُها

فوقف يسألها، والمقصود هذه الديار، وهي حجارة صماء، خرساء، ما تحير جوابا. بل لقد آلمه أن أمست عارية وشاقه رحيل أهل الحي عنها تاركين وراءهم سواقيها وأشجار ثمامها.

شاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيِّ حينَ تَحَمَّلوا
فَتَكَنَّسوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها
مِنْ كُلِّ مَحْفوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ
زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرامُها
زُجَلاً كَأَنَّ نِعاجَ تُوضِحَ فَوْقَها
وَظِباءَ وَجْرَةَ عُطَّفاً آرامُها
حُفِزَتْ وَزايَلَها السَّرابُ كَأَنَّها
أَجْزاعُ بِيشَةَ أَثْلُها وَرِضامُها

نعم لقد آلمه وشاقه رحيل أهل الحي يوم رحلوا بالنساء «الظاعنات»، أي المحملة في هذه الهوادج الحريرية، المتألقة، والمحفوفة بالثياب الثمينة. وأولئك النساء في خبائهن هن، أشبه ما يكن، بالحمر الوحشية المتكنسة، أي التي قد دخلت إلى الكناس. ولقد بدا منظر هؤلاء النسوة في هوادجهن، وكأنهن إناث بقر الوحش قد حملت على الإبل. وقد قصد تشبيه النساء بحمر الوحش في مشيتها، وشبه عيونهن بعيون الظباء لجمالها. ثم عرض لتصوير هذا الموكب بإجمال، واصفا رحيل الظاعنين وابتعادهم شيئا فشيئا، عبر ستار سرابي شفاف.

بَلْ ما تَذَكَّرُ مِنْ نَوارَ وَقَدْ نَأَتْ
وَتَقَطَّعَتْ أَسْبابُها وَرِمامُها
مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدَ وَجاوَرَتْ
أَهْلَ الحِجازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرامُها
بِمَشارِقِ الجَبَلَيْنِ أَوْ بِمُحَجَّرٍ
فَتَضَمَّنَتْها فَرْدَةٌ فَرُخامُها
فَصُوائِقٌ إِنْ أَيْمَنَتْ فَمَظِنَّةٌ
فِيها وِحافُ القَهْرِ أَوْ طِلْخامُها

ثم يعرض لصاحبته «نوار»، هذه التي رحلت وحلت ببلاد بعيدة. ولربما قد اتجهت نحو اليمن أو أماكن أخرى، قد سمّاها. وملخص القول أنها قد أصبحت بعيدة المنال.

فَاقْطَعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ
وَلَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرّامُها
وَاحْبُ المُجامِلَ بِالجَزيلِ وَصَرْمُهُ
باقٍ إِذا ظَلَعَتْ وَزاغَ قِوامُها

فلم يبق له والحالة هذه، إلا أن يطالب بقطع الصلة والوصال، بمن هو معرض للزوال، وصاحبته نوار، هي المقصودة ضمنا بهذا القضب. ويطالب بالمقابل بمحاباة ومنح المودة لمن حاباك وجاملك ودارك، وقطيعتك له باقية إن دلفك شك من مجاملته.

بِطَليحِ أَسْفارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً
مِنْها فَأَحْنَقَ صُلْبُها وَسَنامُها
وَإِذا تَغالى لَحْمُها وَتَحَسَّرَتْ
وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الكَلالِ خِدامُها
فَلَها هِبابٌ في الزِّمامِ كَأَنَّها
صَهْباءُ خَفَّ مَعَ الجَنوبِ جَهامُها

ويعول الشاعر في أمره، على هذه الناقة النحيفة الهزيلة، فإنها هي من يساعده على الأسفار إن هو عزم على ذلك. ناقة مطواعة، بالرغم من هذا السير الشاق والمتعب، الذي ينحسر بفعله لحمها وتتقطع سيورها، وكأنها في سيرها سحابة حمراء.

أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لِأَحْقَبَ لاحَهُ
طَرْدُ الفُحولِ وَضَرْبُها وَكِدامُها
يَعْلو بِها حَدَبَ الإِكامِ مُسَحَّجٌ
قَدْ رابَهُ عِصْيانُها وَوِحامُها
بِأَحِزَّةِ الثَّلَبوتِ يَرْبَأُ فَوْقَها

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

قَفْــرُ المَــرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَــا
حَتَّــى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّـــةً
جَــزْءاً فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَــا
رَجَعَــا بِأَمْرِهِمَــا إِلَى ذِي مِــرَّةٍ
حَصِــدٍ ونُجْحُ صَرِيمَةٍ إِبْرَامُهَــا
ورَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وتَهَيَّجَــتْ
رِيحُ المَصَايِفِ سَوْمُهَا وسِهَامُهَــا
فَتَنَــازَعَا سَبِطاً يَطِيرُ ظِــلالُــهُ
كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَــا

ثم يعبر الشاعر من وصف الناقة، إلى عرض هذه القصة الدائرة بيت الأتان وفحلها. ويقدم لنا أول لوحة لهذه الأتان وقد اكتنز ضرعاها باللبن، وهي حامل من فحل قد تغير وأصابه الهزال، عقب صراعه مع الفحول الأخرى، وعضه وطرده لها. وهذا الفحل قد انفرد بهذه الأتان، دافعا بها وسائقا إياها نحو الآكام، وعازلا إياها في الوقت نفسه عن بقية الفحول. إلا أنه ما زال متشككا منها، وقد أبدت له عصيانها من بعد انسياقها له من قبل. فيعلو بها إلى أماكن مرتفعة، لغاية ما ينفرد بها، وهو خائف من اختفاء القناصين بها. وهكذا أقاما بتلك الأماكن المرتفعة التي سماها، حتى إذا مر عليهما الشتاء، وقد اكتفيا بالرطوبة وقد طال صيامهما عن الماء، إذا بعزمهما على ورود الماء من جديد قد اشتد، خصوصا وأن فصل الصيف قد أقبل بحره. فراحا وقد أصاب شوك البهمي بأواخر حوافرها، وقد تحركت ريح الصيف، فتجاذبا كليهما في عدوهما نحو الماء، غبارا ممتدا طويلا، كدخان نار موقدة، تشعل النار في دقائق حطبها.

مَشْمُــولَةٍ غُلِثَتْ بِنَابِتِ عَرْفَــجٍ
كَدُخَــانِ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَــا
فَمَضَى وقَدَّمَهَا وكَانَتْ عَــادَةً
مِنْــهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْدَامُهَــا
فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وصَدَّعَــا
مَسْجُــورَةً مُتَجَــاوِراً قُلاَّمُهَــا
مَحْفُــوفَةً وَسْطَ اليَرَاعِ يُظِلُّهَــا
مِنْــهُ مُصَــرَّعُ غَابَةٍ وقِيَامُهَــا

وهذه النار المتقدة، قد هبت عليها ريح الشمال. وكذلك الغبار الساطع من قوائم العير والأتان، فهو شبيه بنار أوقدت بحطب يابس سريع الاحتراق وآخر غض.

فمضى العير نحو الماء وقد ساق أمامه أتانه، كي لا تتأخر عنه، وكانت العادة أن تتقدمه هذه الأخيرة. فوردا عينا ممتلئة ماءً، فدخلا فيها من عرض نهرها، وقد تجاور نبتها. وردا ظل هذه العين، وقد حفت بضروب من النبت والقصب، بعضه قائم وبعضه مصروع.

أَفَتِلْــكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُــوعَــةٌ
خَذَلَتْ وهَادِيَةُ الصِّوَارِ قِوَامُهَــا
خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ فَلَمْ يَــرِمْ
عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وبُغَامُهَــا
لِمُعَفَّــرٍ قَهْــدٍ تَنَــازَعَ شِلْــوَهُ
غُبْسٌ كَوَاسِبُ لا يُمَنُّ طَعَامُهَــا
صَــادَفْنَ مِنْهَا غِــرَّةً فَأَصَبْنَهَــا
إِنَّ المَنَــايَا لا تَطِيشُ سِهَامُهَــا
بَاتَتْ وأَسْبَلَ واكِفٌ مِنْ دِيمَــةٍ
يُرْوِي الخَمَائِلَ دَائِماً تَسْجَامُهَــا
يَعْلُــو طَرِيقَةَ مَتْنِهَــا مُتَوَاتِــرٌ
فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَــا
تَجْتَــافُ أَصْلاً قَالِصاً مُتَنَبِّــذاً
بِعُجُــوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هُيَامُهَــا
وتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلام مُنِيْــرَةً
كَجُمَانَةِ البَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَــا
حَتَّى إِذَا حَسَرَ الظَّلامُ وأَسْفَرَتْ
بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلامُهَا
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ فِي نِهَاءِ صُعَائِــدٍ
سَبْعــاً تُــؤَاماً كَامِلاً أَيَّامُهَــا
حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ
لَمْ يُبْلِــهِ إِرْضَاعُهَا وفِطَامُهَــا
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنِيْسِ فَرَاعَهَــا
عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ والأَنِيْسُ سَقَامُهَا
فَغَدَتْ كِلاَ الفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ
مَوْلَى المَخَافَةِ خَلْفُهَا وأَمَامُهَــا
حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَاةُ وأَرْسَلُــوا
غُضْفاً دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَــا
فَلَحِقْنَ واعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّــةٌ
كَالسَّمْهَــرِيَّةِ حَدُّهَا وتَمَامُهَــا
لِتَذُودَهُنَّ وأَيْقَنَتْ إِنْ لَمْ تَــذُدْ
أَنْ قَدْ أَحَمَّ مَعَ الحُتُوفِ حِمَامُهَا
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابِ فَضُرِّجَتْ
بِدَمٍ وغُودِرَ فِي المَكَرِّ سُخَامُهَــا

أفتلك... وهنا يعرض الشاعر لقصة ثانية، قصة بقرة وحشية قد خذلت وليدها، حين تقدمت القطيع، فافترسه السبع. والشاعر يتساءل هنا فيما إذا كانت تلك الأتان أم هذه البقرة الوحشية المسبوعة، التي تشبه ناقته في إسراع السير.

فهذه البقرة الوحشية الخنساء، قد ضيعت ولدها، حين خذلته، فافترسته السباع. فهي ما تزال تطوف وتخور في نواحي الأرض الصلبة بحثا عنه.

تطوف وتبغم لأجل جؤذر أبيض ملقى على الأرض، وقد راحت كلاب وذئاب لا يفتر جوعها، تتجاذب أطرافه.

وفي هذا البيت اللاحق تكرار لما سبق. حيث يقول الشاعر، بأن الذئاب أو الكلاب، قد صادفت من البقرة غفلتها، فافترست ولدها. ثم يعرض بهذه المناسبة، لقدر الموت الذي لا مفر منه قائلا، بأن سهامه لا تطيش أبدا.

ثم يعود لتصوير هذه البقرة الحائرة في أمرها، وقد باتت تحت مطر واكف دائم الهطلان. وقد علا صلبها قطر متواتر، في ليلة سترت غيومها نجومها.

ولقد دخلت هذه البقرة الوحشية، في أصل شجرة متنحية عن سائر الشجر، وقد قلصت أغصانها، وقد هطل عليها المطر، وهبت عليها ريح شديدة، وقد تمايلت عليها الأغصان، بسبب عدم تماسك هذا النوع من الشجر، الذي يتخذ من الكثبان الرملية جذوره.

وأمست هذه البقرة الوحشية في مخبئها، تضيء في أول ظلمة الليل كدرة الصدف البحري. حتى إذا انسلخ ظلام الليل، وانجلى عنه الضياء، بكرت البقرة الوحشية خارجة من مأواها، فأخذت قوائمها تزل عن التراب، بسبب البلل وكثرة المطر. ولقد أمعنت في الجزع وترددت متحيرة في طلب ولدها، سبع ليال بأيامها. حتى يئست من العثور عليه، وصار ضرعها الممتلئ لبنا، عرضة للانقطاع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجفاف. وليس ذلك بسبب إرضاعها أو فطمها لولدها، بل بسبب فقدها له.

وتوجست القرة الوحشية صوت الناس، ولم تر أنيسا، فأفزعها ذلك وكأنها قد سمعت هذا الصوت عن ظهر غيب. نعم، صوت هؤلاء الناس الذين هم السبب في اصطيادها ونقصانها. ذعرت ولم تعرف فيما إذا كان صاحب الصوت أمامها أم خلفها. فغدت خائفة مذعورة وهي لا تكاد تدري منجاها من مهلكها. حتى إذا يئس الرماة من إصابتها، وعلموا بأن سهامهم لن تطالها، أرسلوا عليها كلابا معلمة مسترخية الآذان، ضوامر البطون، أو يابسة السواجير. وحين لحقت الكلاب بها، عطفت عليها البقرة الوحشية بقرن حاد يشبه الرمح، لأنه لم يكن لها من اختيار سوى الموت المحتم، أو مواجهة الكلاب. فقتلت الكلبة «كسّاب» من جملة تلك الكلاب التي هاجمتها، وتركتها مضرجة دماء، وتركت الكلبة «سحّاما» صريعة هي الأخرى في مكانٍ يدعى «كرها».

فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى
وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا
أَقْضِي اللُّبَانَةَ لا أُفَرِّطُ رِيبَةً
أَوْ أَنْ يَلُومَ بِحَاجَةٍ لَوَّامُهَا

ثم يعود الشاعر من جديد لوصف ناقته، مشبها إياها بتلك البقرة الوحشية، وبتلك الأتان في مضيه لقضاء حوائجه في عز حر الهاجرة، حيث ترقص اللوامع بالضحى وتتسربل الآكام بأردية السراب.

أَوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارِ بِأَنَّنِي
وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا
تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا
أَوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا
بَلْ أَنْتِ لا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ
طَلْقٍ لَذِيذٍ لَهْوُهَا وَنِدَامُهَا
قَدْ بِتُّ سَامِرَهَا وغَايَةَ تَاجِرٍ
وافَيْتُ إِذْ رُفِعَتْ وعَزَّ مُدَامُهَا
أُغْلِي السِّبَاءَ بِكُلِّ أَدْكَنَ عَاتِقٍ
أَوْ جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وفُضَّ خِتَامُهَا
بِصَبُوحِ صَافِيَةٍ وجَذْبِ كَرِينَةٍ
بِمُوَتَّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُهَا
بَاكَرْتُ حَاجَتَهَا الدَّجَاجَ بِسُحْرَةٍ
لأُعَلَّ مِنْهَا حِينَ هَبَّ نِيَامُهَا
وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ وَزَعْتُ وَقِرَّةٍ
قَد أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا
وَلَقَدْ حَمَيْتُ الحَيَّ تَحْمِلُ شِكَّتِي
فُرُطٌ وِشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لِجَامُهَا
فَعَلَوْتُ مُرْتَقِباً عَلَى ذِي هَبْوَةٍ
حَرِجٍ إِلَى أَعْلامِهِنَّ قَتَامُهَا
حَتَّى إِذَا أَلْقَتْ يَداً فِي كَافِرٍ
وأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلامُهَا
أَسْهَلْتُ وانْتَصَبَتْ كَجِذْعِ مُنِيفَةٍ
جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دُونَهَا جُرَّامُهَا
رَفَّعْتُهَا طَرْدَ النَّعَامِ وَشَلَّهُ
حَتَّى إِذَا سَخِنَتْ وخَفَّ عِظَامُهَا
قَلِقَتْ رِحَالَتُهَا وأَسْبَلَ نَحْرُهَا
وابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الحَمِيمِ حِزَامُهَا
تَرْقَى وتَطْعَنُ فِي العِنَانِ وتَنْتَحِي
وِرْدَ الحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا
وكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٍ
تُرْجَى نَوَافِلُهَا ويُخْشَى ذَامُهَا
غُلْبٍ تَشَذَّرُ بِالذُّحُولِ كَأَنَّهَا
جِنُّ البَدِيِّ رَوَاسِياً أَقْدَامُهَا
أَنْكَرْتُ بَاطِلَهَا وبُؤْتُ بِحَقِّهَا
عِنْدِي وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامُهَا
وجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَتْفِهَا
بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أَجْسَامُهَا
أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ
بُذِلَتْ لِجِيرَانِ الجَمِيعِ لِحَامُهَا
فَالضَّيْفُ والجَارُ الجَنِيبُ كَأَنَّمَا
هَبَطَا تَبَالَةَ مُخْصِباً أَهْضَامُهَا
تَأْوِي إِلَى الأَطْنَابِ كُلُّ رَذِيَّةٍ
مِثْلِ البَلِيَّةِ قَالِصٍ أَهْدَامُهَا
ويُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ
خُلُجاً تُمَدُّ شَوَارِعاً أَيْتَامُهَا

ويعود الشاعر من جديد، متوجها بخطابه لصاحبته نوار متسائلا، وناكرا عليها جهلها بما تعرف عنه. فهو يصل من يستحق الصلة ويقطع صلته بمن يستحق القطيعة. وكذلك شأنه بالأماكن التي يردها، فهو إن أراد رضي بالإقامة بها، وإن لم يرض بها هجرها، إلا أن يحجزه الموت عن إرادته.

ومن جديد يخاطب صاحبته قائلا لها، بأنها إن كانت لا تعلم، فخليق بها أن تعلم، كم من ليلة هادئة، لا هي بالباردة ولا هي بالشديدة الحم، قد قضاها في لذة اللهو والمنادمة. وقد شارك سامرا ندماءه في تجاذب أطراف الحديث، وقد تبرع عليهم بخمرة جيدة ونادرة، اقتناها لهم من ماله الخاص. وهذه الخمر يشتريها ويفض ختامها ويهبها للندماء، حتى عند غلاء سعرها. بل كم من خمرة صافية، استمتع بها صحبة عوادة تضرب على العود. وكم من مرة قام وقت السحر لتعاطي شرب الخمر قبل صياح الديك. وكم من غداة، قد هبت فيها الرياح الباردة، التي ملكت الشمال زمامها، كف فيها عادية البرد عن الناس، بنحر الجزر لهم. ولقد حمى قبيلته، وهو على متن فرسه، متوشحا بلجامها، في حالة تأهب دائم، وقد قصد إلى مكان مرتفع عال لمراقبة الأعداء. حتى إذا غربت الشمس وأظلم الليل، نزل من مرقبه، وأتى مكانا سهلا، وقد انتصبت الفرس رافعة عنقها كجذع نخلة طويلة وعالية صعبة المرتقى.

ولقد حمل فرسه وكلفها عدوا يصلح لاصطياد النعام، حتى اضطربت رحالتها على ظهرها، من شدة إسراعها في عدوها، ومطر نحرها عرقا حتى ابتل حزامها. وهو في كل هذا قد اتخذ له سرجا مصوفا من جلد الغنم، ليكون أخف في الطلب والهرب. وهذه الفرس في عدوها ترفع عنقها نشاطا وكأنها تطاول به نحو العنان. وهي أشبه ما تكون في عدوها وسرعتها، بسرعة طيران الحمائم إذا كانت عطشى.

ورب دار كثر زوارها، لأن دور الملوك تكثر زوارها، ويجتمع فيها الغرباء بعضهم ببعض، رجاء في العطايا، وخشية من عيوب قد تلحق بهم في مجالسها.

ثم يعرض إلى خصومه، فيصفهم برجال غلاظ الأعناق كالسود، يهدد بعضهم بعضا من شدة الأحقاد بينهم. فالخصوم كلما كانوا أقوياء، كان غالبهم أقوى منهم واشد.

ولقد أنكر باطل دعاوي أولئك الرجال القُلّب، وأقر بما كان حقا منهم لديه. وفي اعتقاده، لم يغلبه كرامها بالفخر عليه.

ويفخر بكرمهن لنحره لجزور قدمها لندمائه من ماله الخالص، وليس من كسب قماره. وهو في سخائه هذا يدعو بالقداح لنحر ناقة عاقر أو مطفل لتبذل لحومها لجميع الجيران. فالضيوف والجيران والغرباء عنده، وكأنهم نازلون بهذا الوادي المخصب أيام الربيع.

وتأوي إلى أطناب بيته كل مسكينة ضعيفة، قصيرة الخلاق قد أعوزها الفقر وأذلتها المسكنة.

وهو يبذل للمساكين والجيران جفانا عظاما مملوءة مرقا، وقد كللتها كسور اللحم، في فصل الشتاء البارد وضنك العيش.

إِنَّا إِذَا الْتَقَتِ المَجَامِعُ لَمْ يَزَلْ
مِنَّا لِزَازُ عَظِيمَةٍ جَشَّامُهَا
ومُقَسِّمٌ يُعْطِي العَشِيرَةَ حَقَّهَا
ومُغَذْمِرٌ لِحُقُوقِهَا هَضَّامُهَا
فَضْلاً وَذُو كَرَمٍ يُعِينُ عَلَى النَّدَى
سَمْحٌ كَسُوبُ رَغَائِبٍ غَنَّامُهَا
مِنْ مَعْشَرٍ سَنَّتْ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ
ولِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وإِمَامُهَا
لا يَطْبَعُونَ وَلا يَبُورُ فَعَالُهُمْ
إِذْ لا يَمِيلُ مَعَ الهَوَى أَحْلامُهَا
فَاقْنَعْ بِمَا قَسَمَ المَلِيكُ فَإِنَّمَا
قَسَمَ الخَلائِقَ بَيْنَنَا عَلَّامُهَا
وإِذَا الأَمَانَةُ قُسِّمَتْ فِي مَعْشَرٍ
أَوْفَى بِأَوْفَرِ حَظِّنَا قَسَّامُهَا
فَبَنَى لَنَا بَيْتاً رَفِيعاً سَمْكُهُ
فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وغُلامُهَا
وَهُمُ السُّعَاةُ إِذَا العَشِيرَةُ أُفْظِعَتْ
وَهُمُ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا
وَهُمُ رَبِيعٌ لِلْمُجَاوِرِ فِيهُمُ
والمُرْمِلاتِ إِذَا تَطَاوَلَ عَامُهَا
وَهُمُ العَشِيرَةُ أَنْ يُبَطِّئَ حَاسِدٌ
أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَعَ العَدُوِّ لِئَامُهَا

ثم يعود الشاعر للافتخار بقبيلته قائلا، بأنه إذا اجتمعت القبائل، فلا تخلو مجامعها من رجل يتحلى بالشجاعة مع الخصوم وتكلف الخصام معها. رجل يقسم الغنائم، فيوفر لكل عشيرة حقوقها، ويغضب ويهضم من حقه، إذا ضاع شيء من حقوقها. وما زال في عشيرته كريم يعين أصحابه على الكرم، فيكسب بذلك رغائب المعالي.

ويعود الشاعر لذكر نفسه، فهو الجواد وهو من قوم سنت لهم أسلافهم كسب رغائب المعالي واغتنامها. وهؤلاء القوم لا تتدنس أعراضهم بعار ولا تفسد أفعالهم، لأن عقولهم لا تميل مع أهوائهم. وإذا قسمت الأمانات بين الأقوام كانوا أوفى القوام أمانة. هؤلاء من بنى الخالق لهم بيت شرف ومجد عالي السقف فارتفع لذلك الشرف كهل العشيرة وغلامها. وإذا أصاب العشيرة مكروه، سعوا على دفعه وكشفه. وهم فرسانها عند القتال، وهم حكامها عند الخصام. وهم لمن جاورهم من النساء، اللائي نفذت أزوادهن بمنزلة الربيع، وهم يتوافقون ويتعاضدون، حتى لا يخذلهم حسادهم ولئامهم، من بين أبناء قبيلتهم، فينال منهم أعدائهم.

-انتهى القسم الثاني ويليه القسم الثالث-

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

عبد اللطيف شهبون شاعر وحقوقي وأكاديمي، صدرت له ثلاثة دواوين شعرية هي «ذاتي رأيت» و«إليك انتهيت» و«كما لو رآني»، ومن بين كتبه الأخرى «الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوتي» و«تحقيق ديوان التستاوتي». التقينا عبد اللطيف شهبون في بيته بمدينة طنجة وحاورناه حول تجربته الشعرية الصوفية وحول الوضع الثقافي المغربي وحالة الجمعيات الثقافية المغربية الكبرى(اتحاد كتاب المغرب و«بيت الشعر» على الخصوص) وحول أشياء أخرى تجدونها في الحوار التالي:

حاوره: عبد الكريم واكريم

الشاعر عبد اللطيف شهبون لـ«طنجة الأدبية»:

علاقة الشعر بالتصوف علاقة تكاملية

– أنت أكاديمي وتزاوج بين النقد وكتابة الشعر والعمود الصحفي والعمل الجمعوي الحقوقي، هل هذا نوع من الإلتزام بفكرة المثقف العضوي؟

– أنا لا أعتبر نفسي مثقفا عضويا، بل أنا إنسان منتسب للثقافة بما يعنيه هذا النسب صوفيا، لا أقل ولا أكثر، أقصد أن انتسابي إلى الثقافة، خاصة في هذه المرحلة من حياتي، هو انتساب قيمي وانتصار لموقف يقول بضرورة العمل ضمن دائرة القيم، باعتبار أن هناك أزمة خطيرة يجتازها مجتمعنا ويجتازها العالم، وهي أزمة قيم وأزمة أخلاق. قد أكون ميالا إلى الأخلاقيين أكثر من انتسابي إلى عضوية النضال. أنا منجذب إلى مقاومة الأشياء المنكسرة، في المجال السياسي وفي المجال الأكاديمي وفي المجال العام، فأينما وليت وجهك تلاحظ مظاهر التردي. جل ما أكتبه خاصة في الجانب الصحفي يطبعه موقف أخلاقي.

أنا مشدود إلى دائرة التصوف، وكما يقول أهل الصلاح وأهل التقوى، التصوف هو أخلاق قبل أي شيء آخر. في كتاباتي الأكاديمية، هناك محاولة لرد الاعتبار للناس، باعتبارهم قيما، وباعتبارهم نماذج للسموق وباعتبارهم نماذج للاقتداء.

وحتى الكتابة الإبداعية المغرقة في الذاتية، هي عندي نوع من الحنين للقيم المفقودة بالنسبة لي، وقد تكون مفقودة بالنسبة لغيري أيضا.. على العموم أنا لست غرامشيا.

– ناوشت نقديا التراث الصوفي المغربي، والآن تنتج نصوصا شعرية في هذا المنحى الصوفي، ماهو سر هذا التحول؟

– أولا علاقتي بالتصوف، علاقة موغلة، إذ نشأت وتربيت في وسط صوفي، جداي من جهة أمي وأبي كانا صوفيين، أحدهما درقاوي والثاني عيساوي، لكن في مسار الإنسان قد تحدث أشياء، قد يصاب بالغفلة، قد يصاب بالانجذاب إلى التيارات التي ينجذب إليها المراهقون، وأنا واحد من الناس، لابد أن يصيبني ما أصابهم، وبالتالي عندما أرجع إلى التصوف، فأنا أرجع إلى طبيعتي الأولى، وربما إلى فطرتي قبل أن أكون شيئا مذكورا. عندما أتصفح ما كتبته حول التصوف أجده يعود إلى ثلاثين سنة، وهذه أشياء مدونة في مراحل سابقة ومنذ عقود، ومازلت أحتفظ بها وأتمنى أن يساعدني الوقت على إخراجها.

أما بخصوص ماذكرته عن التحول، فليس الأمر متعلقا بالتحول بل بعودة الوعي، إذا صح التعبير، إلى ضرورة الاستمساك بالخط النوراني للتصوف، باعتباره تربية، والذي ربما قد يكون في الظرفية الحالية عاملا حاسما، لكن على العموم أنا معتز بانتمائي إلى طريقة القوم، إلى «الزاوية القادرية البوتشيشية»، وأنا مريد وفقير في هذا المنحى، وأسعد كلما كان لي لقاء بشيخ الطريقة سيدي حمزة القادري البوتشيشي، وأسعد وأنا أتمثله وأراه وتحمل إلي رسائله عبر الفقراء، رسائل السلام ورسائل الدعاء، وهي الرسائل العادية التي درج أهل الصلاح أن يبعثوا بها إلى من ينتمي إلى سلسلتهم الذهبية.

وعلى المستوى الفكري، التصوف هو المخرج وهو المنقذ من الضلال، التصوف بما هو موقف وجودي، ليس كطريقة شكلية فولكلورية، لكن بما هو ممارسة واعية ترتكز على ذكر الله وتخلق وتساهم في بناء شخصية الإنسان وتعيد تربيته وتساعده على الفهم وإدراك الأسرار وماوراء الأسرار.

– لكن ماذا عن علاقة التصوف بالشعر، لديك؟

– علاقة التصوف بالشعر هي علاقة تكاملية، ففي مسيرة الشعر العربي هناك نماذج شامخة جدا من الأدباء المتصوفة أو من المتصوفة الأدباء، يكفي أن تقرأ في مدونة ابن الفارض وفي أشعار مولاي عبد القادر الجيلاني وفي أشعار جلال الدين الرومي وفي أشعار الإمام الخميني، الذي لايعرف عنه الناس سوى أنه كان سياسيا قلب النظام في إيران، ولايدركون أنه كان شاعرا كبيرا، وقد تطرقت في مناسبة سابقة إلى أشعاره الجميلة جدا في التغني بالذات الإلهية وبالوجد الصوفي وبالخمرة الإلهية إلى غير ذلك..

إذن فالعلاقة هي علاقة رؤية، رؤية الشعر، ورؤية التصوف، بل هي رؤية الرؤى، إن صح التعبير.

> **قد يصاب الإنسان بالغفلة، وينجذب إلى التيارات التي ينجذب إليها المراهقون**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إمكانية التصوف باعتباره تدبرا وتأملا، شيء لابد أن يقوي بالفعل والقوة المادة الشعرية على المستوى الجمالي والجلالي، إذن العلاقة كائنة ومحكومة بهذا التجاذب والاندغام والتكامل، وأجمل الأشعارهي الأشعار الصوفية، على مستوى اللغة باعتبارها لغة منزاحة، وباعتبارالقاموس الصوفي قاموس اللغة العليا، لايعطي للكلمة دلالتها كما هي في القواميس، بل يخرجها من الدلالة المتعارف عليها إلى دلالة أخرى هي الدلالة العرفانية، يخرجها من المعرفة إلى العرفان.

– ماهي في نظرك علاقة المثقف بالسياسي؟

– إذا كنت تقصد علاقة الثقافة بالسياسة، فعلى السياسي أن يتعلم من الثقافة، وبالتالي فأنا أعتقد أن للثقافة سلطان أما السياسة فسلطة، والسلطان فوق السلطة، لكن مايحدث الآن هوأن العبث السياسي يكاد يقهر المثقفين، وأنت تلاحظ أن المثقفين الآن ينكفؤون على أنفسهم ويقررون تقديم استقالتهم المعنوية من كل مايجري في حركية الواقع نتيجة المسخ والدجل السياسي الآخذ في الاتساع والتدهور، وتأمل أي مؤسسة سياسية وبدون استثناء، لن تخرج إلا وأنت واضع يدك على قلبك من هول الصدمة، لأن عالم السياسة، مع الأسف الشديد، بما هو معمول لا بما هو مأمول، فالمعمول هو أن السياسة تنصرف مسلكياتها إلى الرذيلة وإلى تفسيخ قيم المجتمع، وإلى

الشاعر عبد اللطيف شهبون

الكذب وإلى الدجل، ومهما حاول الناس أن يخلقوا مسألة الدفاع عن السياسة...

طبعا هناك سياسة نبيلة، وأنا لست ضد السياسة، بل مارستها لمدة طويلة، وفي أغلب الحالات بدون وعي وبدون إدراك، أو بما يمكن اعتباره حسن نية، لكني اكتشفت للأسف وبعد مدة طويلة أن السياسة رجس من عمل الشيطان. ليس عيبا أن يمارس الإنسان السياسة لكن الآن السياسة النبيلة مغيبة، ومنتوج السياسة التي ترادف الرذيلة هي العزوف، ولا يمكن نهائيا مقاومة العزوف إلا بالتمسك بعروة الأخلاق، وبالمقابل ليست هناك إرادة عند الناس الذين يمارسون السياسة للتمسك بالأخلاق، وهذا هو المشكل. فالسياسة هي حقل من الألغام، ولا يجني ثمارها إلا الشيطان. وأنا لست نادما على التجربة، لأنها أعطتني الكثير..

– ماهو موقفك من الصراعات والتطاحنات التي شهدتها الجمعيات الثقافية الكبرى في المغرب، من قبيل اتحاد كتاب المغرب و«بيت الشعر»؟

– أنا آسف لكوننا وصلنا إلى هذه المرحلة، مرحلة تفسيخ النسيج لكل ماهو جميل وأخلاقي في المغرب، لأن كلامي معك يحكمه هذا النسق الأخلاقي. اتحاد كتاب المغرب مؤسسة بناها الناس في سنوات صعبة، قد يسميها البعض سنوات الجمر والرصاص. بنتها قبل ذلك فكرة نبيلة لمثقفين وطنيين مخلصين، وهذا هو البيت الحقيقي، إذ لم يكن هناك بيت للشعر، بل كان اتحاد كتاب المغرب بيتا لجميع الأجناس الأدبية، الآن أصبحنا نرى خيما تنصب، خيمة للنابغة تحت عنوان بيت الشعروأخرى... وأنت تعلم أن نصب الكثير من الخيم والتي تفوق الحد، لا يجنى من وراءها غير المشاكل.

أتأسف غاية الأسف لما جرى ويجري لاتحاد كتاب المغرب، كان لدينا رؤساء لهذا الاتحاد أسدوا أعمالا جليلة للثقافة في المغرب، والآن تحول الاتحاد عن مساره ومسيره الوطني وأصبح منطق الارتكاز على الذات هو السائد، وكأن جهة معينة لاتريد لهذا البلد أن تتعزز بنياته الثقافية والسياسية، إذ دخلت أمراض النرجسية وأمراض تورم الذات، التي لم تكن واردة في الماضي، حيث كانت حسابات المصلحة العامة هي السائدة. والآن تحت يافطة الديموقراطية هناك

عبد اللطيف شهبون رفقة الزميل عبد الكريم واكريم أثناء إجراء الحوار

المشروع الخاص هو السائد، وهذا منتهى العبث، هذا لكي ألخص لك أما التفاصيل فيعيش فيها الشيطان. نحن نرى المعمول الذي هو مأساوي، أما المأمول فهو أن يتم الرجوع إلى ماكان الوضع عليه في السابق، لكن ليس بنفس الدرجة لأن التاريخ لا يعود ولا يعيد نفسه، ولكن مع ذلك فهو صراع تحكمه أشياء أخرى من خارج الثقافة.

– هل يمكن أن تحدثنا من وجهة نظرك في ذلك الصراع الذي نشأ منذ سنتين بين «بيت الشعر»في المغرب وجمعية ملتقى الشعر الإيبرو– عربي التي تنتمي إليها؟

– أنا لست عضوا في «بيت الشعر» ولم أكن طرفا معنيا فيما جرى داخل «بيت الشعر» لكن في حدود علمي أنه وقع داخل هذه المؤسسة الثقافية نقاش حول إمكانية استضافة شعراء إيبيريين، وكانت الصيغة الأولى في حدود علمي أن اللقاء سوف يكون في مدينة طنجة أو في أي مدينة من مدن الشمال لاعتبارات تاريخية وثقافية معروفة، لكن الذي حصل هو أنه تم الاستفراد بالعملية في العاصمة، التي لم تعد عاصمة لأي شيء، وبالتالي أصبحت سلوكات بعض المثقفين أشبه بالسلوكات المخزنية التي تروم مخزنة القرار الثقافي، أصبحت المسألة هي الرباط، وأصبحنا في تكريس المركز، مع أننا الآن نتحدث عن اللا مركزية واللا تمركز، وكانت النتيجة أن وقع نقاش داخل «بيت الشعر»، وفكر مجموعة من الأصدقاء في تأسيس ملتقى الشعر الإيبرو–عربي، ووجهوا لي الدعوة باعتباري صديقا للمجموعة وفاعلا في الحقل الثقافي.

وأنا صديق للآخرين أيضا ولا أكن لهم لا حقدا ولا أي شعور من هذا القبيل، لكني تأسفت، خصوصا وأنا من الذين يؤمنون إيمان العجائز بالجهوية الثقافية، ونحن باعتبارنا شماليين لدينا هذا الاعتقاد، نحن إقليميون بالمعنى الإيجابي ولسنا عنصريين أو شوفينيين، حتى السلطات العليا انتبهت إلى هذه المسألة، وأنت ترى الآن ماذا يجري بفضل انفتاحها على الشمال، إذن حتى منطق الواقع يرفض هذا الذي أرادوه.

ولكي لا نبخس جهد أي أحد، علينا القول أن «بيت الشعر» يقوم بعمل مهم، ولكن ماذا سيقع لو كان قد وافق على عقد اللقاء هنا في الشمال، كان موقف «بيت الشعر» سيتعزز أكثر وأكثر، وما كان سيكون هناك تبديد للجهود. لكني أبقى ملتزما أخلاقيا مع الإخوان في ملتقى الشعر الإيبرو– عربي أو مغربي.

– كيف تنظر إلى سيرورة الشعرالمغربي الحديث؟

أنا متفائل بطبعي، قد أبدو متشائما لكني واقعي، والنظرة الواقعية للأشياء تقول بأن الشعر في تقدم، ومن قال غير هذا فهو في نظري مخطئ لأن هناك الآن حساسيات شعرية جديدة تعبر عن نفسها بقوة أكيد أنها تحتاج إلى صقل تجربتها وإلى تهذبها وتثقيفها، هذا أمر مسلم به، لكني لست مع الموقف العدمي، هناك الآن شباب يعبرون بقوة عن نمط من الكتابة الجديدة التي تمتاح من المعين العالمي من التراث الكوني في الشعر والقصة، وهذه مناسبة كي أشير إلى أن عمل وزارة الثقافة لا يرقى إلى المستوى المطلوب نهائيا، وأستطيع أن أقول أنه دون المستوى بشكل غير مبرر. مجتمع مغربي قاعدته الديمغرافية تؤكد أن رأسماله هم الشباب، لدينا أكثر من 70% من الشباب يكتبون لكن هناك نوعا من النكوص في متابعة هذه الكتابة الشبابية أو الشبيبية، وهذه مناسبة لأحي شاعرين كبيرين هما سي عبد الكريم الطبال الذي يعجبني فيه هذا النفس النفيس، هذه الكتابة التي تظل دائما متطورة يانعة، وأحيي أيضا استمرار الكتابة الشعرية للسي محمد الميموني هو الذي يعيش الآن أوضاعا صحية صعبة. هناك طبعا أناس آخرين لكن هذا الثنائي يدلل بما لا يحتاج إلى دليل أن الشعر بخير، كان لناس ابتدأوا كتابة الشعر منذ أربعة عقود أو للذين ابتدأوا في كتابته حاليا، وأسجل أن الشباب ما زالوا يقرأون للطبال ويقرأون لمحمد الميموني ويستشهدون بأشعرهما، وهذا نوع من اللاجحود الذي يجب أن يستمر. لكن هناك مشكل، وهو أن الدولة لا تساعد وسياستها لا ترقى إلى المستوى المطلوب في دعم الثقافة، فهناك منابر كـــ«طنجة الأدبية» التي أحيي بحرارة العمل المتجدد واليانع الذي تقوم به، فأنتم تعملون في ظروف صعبة على نشر الثقافة والمنتوج الأدبي في مجتمع منبهر ومنخطف بالإعلاميات، حيث أصبح الاشتغال بثقافة الورق نوعا من المقاومة، أنتم الآن تقومون بما تعجز الدولة عن القيام به. واتحاد كتاب المغرب عليه أن يراجع أوراقه ويراجع سياسته وأن يخصص للحساسيات الجديدة حصة الأسد. أيضا المجالس البلدية التي تتصرف في المال العام، مجلس مدينة طنجة عليه أن يدعم هذا المنبر والمنابر الأخرى التي تدعم الثقافة المغربية، ونحن نسجل بأسف شديد أن هذا لا يقع بل إنهم يشجعون مهرجانات من «نوع خاص»، إذ نلاحظ أن هناك أناسا لا يستطيعون تغطية حتى مصاريف مشاريعهم الثقافية، بينما نرى تصرفا يتسم بنوع من الحمق والطيش والتبذير واللا مسؤولية مع جهات لا تحتاج إلى الدعم لأنها مدعمة أصلا، وأقصد الجهات الفرنكوفونية بالدرجة الأولى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

في العلاقة بين الرواية والسينما

*** كلما قرأت أو سمعت عن إنتاج فيلم مغربي جديد، وعرضه بإحدى القاعات السينمائية القليلة بالرباط، أو نزول أقراصه المدمجة إلى الأسواق، إلا وأسرعت الخطى، ليس بحثا عن إسم المخرج أو كاتب السيناريو، وإنما لمعرفة ما إذا كان الفيلم قد حول رواية مغربية إلى أحداث سينمائية مثيرة ورائعة أم لا؟ غير أني في نهاية المطاف لا أجد أية إحالة إلى هذه الرواية أو تلك، رغم أن الأكشاك والمكتبات – تكون – قد استقبلت في وقت سابق، طائفة من الروايات التاريخية والعاطفية والبوليسية والسيرذاتية، كما أن الصحافة – تكون – قد روجت لهذه الروايات الصادرة في وقتها، سواء بالقراءة النقدية الدعائية أو الموضوعية، وأثارت حولها الضجة والغبار.. ماذا أجد؟ فقط إشارة تائهة – وسط عشرات من أسماء المساهمين في إخراج الفيلم إلى السوق – إلى أن الفيلم من «فكرة» فلان، وأن فلانا آخر تكفل بإنجاز السيناريو والحوار..

ولعل إنتاج الأفلام السينمائية أو التلفزيونية انطلاقا من هذه «الأفكار»، هو الذي يصيب مقتلها، ويحول أحداثها وشخوصها إلى مجرد حركات ضوئية وجسدية عاجزة عن تحقيق المتعة المنشودة.. خصوصا وأن هذه «الأفكار» يكون مصدرها أشخاص قليلو الإلمام بثقافة المجتمع المغربي وتاريخه، وعادات أبنائه وتقاليدهم الاجتماعية والحضارية.

لماذا إذا لا تتجه الصناعة السينمائية إلى الاستفادة من الرواية المغربية؟ أم أن العيب في الرواية المغربية، باعتبارها رواية عادية وبسيطة في فكرتها وحدثها وأبعادها الإنسانية؟ أم أن قلة عدد الروايات الصادرة، بل وتباعد زمن الصدور، هو الذي لا يترك للمخرجين فرصة الإختيار؟ أم أن الكتابة الروائية المغربية مطبوعة بالتعقيد والضبابية – وأحيانا – بالتفاهة، مما يحدث نفورا قويا لدى المخرجين ومنتجي الأفلام من أشخاص وشركات؟

لا شك أن الجواب عن هذه الأسئلة، سيعطينا لا محالة صورة تقريبية عن أهم الأسباب التي تظهر نوعا من الخصام بين السينما المغربية والرواية..

نعم، قد يكون المنتج مسكونا بخوف مبرر، من عدم نجاح الفيلم باعتماده على روايات المبدعين المغاربة.. وقد يكون الروائي عاجزا عن إبداع نص قابل للتطويع السينمائي، واستيعاب التوظيفات التعبيرية للصورة والضوء والحركة، والتجاوب مع أفكار المخرجين والممثلين، خصوصا أبناء الأجيال الجديدة.. كما قد يكون السيناريست فاقدا لأدوات الاشتغال، وحائرا أمام التعاطي اللغوي التقني مع نص روائي يقاوم قارءه بعناد لا يوصف، نظرا للغته الصلبة والجامحة والصعبة / الانقياد (روايات بنسالم حميش وأحمد التوفيق وحسن أوريد على سبيل المثال)... وقد وقد وقد.. لكن المطلوب اليوم، هو أن يقع الرهان على تأسيس علاقة قوية ووطنية بين الفيلم السينمائي والتلفزيوني، لإنهاء حالة الركود والخوف والنفور بينهما، والبحث بالتالي عن فضاءات إبداع تستفيد منه الرواية المغربية من جهة، وتنطلق منه السينما المغربية نحو تحقيق المعادلة الصعبة باختراق الأسواق العالمية من جهة ثانية.. فهل ننجح في ملء رفوف مكتباتنا بنصوص روائية انعطافية، إن على مستوى الفكرة أو الموضوع واللغة؟ ونساعد بالتالي السينما المغربية على تجاوز مختلف محنها التي لا تعد ولا تحصى؟.

■ سعيد شملال

المتخيل الحكائي في «كيد النساء»
بين البعد الأسطوري واحتياجات الوقت الراهن

تعتبر الحكاية جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي المغربي، كما تحتل مكانة مهمة في الذاكرة الشعبية، إذ رافقتنا منذ أيام الصبا ولعبت دورا لا يستهان به في تشكيل وعينا ولاوعينا على حد سواء. ووسعت آفاق تفكيرنا وذلك عبر الحيل التي تعرضها والدروس والعبر التي نستخلصها منها عامة وتلك المتعلقة بالخير والشر خاصة.

وتتميز الحكاية بالبقاء، حسب يسري شاكر، إذ إنها «باقية وتعيش بين أحضان الجماهير العريضة ويتداولونها منذ ألوف السنين على مر أجيال وأجيال»(1). والحكاية الشعبية هي "تلك الحكاية التي تناقلها الناس عن طريق الرواية الشفوية منذ القدم، ويلعب الخيال الشعبي دورا كبيرا في صياغتها، وفي تأطير بعض الأحداث التاريخية والشخصيات، بالمبالغة والغرائبية...".(2)

ويسجل انفتاح محتشم للسينما المغربية على مكون الحكاية، حيث ظلت مهمشة من قبل أغلب المخرجين المغاربة. وتعتبر الحكاية مكونا محترما قادرا على الدفع بعجلة السينما المغربية إلى الأمام، سواء تمت الاستعانة به كسيناريوها أو قصة أو موضوعا.... نحن لا ندعو إلى الاشتغال على الحكاية من باب التوجه الفولكلوري الذي يعمل على 'فلكلرة' الثقافة المغربية وحصرها في كل ما هو فولكلوري وماضوي، ولكن ندعو إلى اشتغال واع بمتطلبات الوقت الراهن، بتأسيس تصور معين يهدف إلى إعادة الاعتبار للتراث الشعبي المغربي وذلك بالاشتغال عليه لا كمكون فولكلوري ولكن كمكون يصوغ الهوية الثقافية للفرد وينهل من الذاكرة الشعبية ويخدم الشأن الثقافي.

ويأتي فيلم «كيد النساء»، من إخراج فريدة بنليزيد سنة 1999، في فترة حاسمة في مسار السينما المغربية والتي باتت تعرف بأفلام «موجة المرأة»، حيث تعددت الاتجاهات السينمائية التي اشتغلت على قضية المرأة، وتنوعت واختلفت، وفق سيناريوهات تنهل من الواقع والخيال معا. وهكذا جاء فيلم «كيد النساء»، الذي اعتمد على متخيل حكائي في معالجة قضية المرأة، بمثابة 'ثورة' هادئة على المتخيل السائد ضمن أفلام هذه الموجة، حيث حاول المزج والتوفيق بين ما هو أسطوري حكائي وبين زمن لم تعد الحكاية تحظى فيه بالاهتمام الكافي؛ وباختصار فلقد حاولت بنليزيد التوفيق بين ما هو أصيل وما هو عصري.

ويموقع حميد اتباتو «كيد النساء» ضمن التوجه التبسيطي الذي عالج قضية المرأة من زاوية نظر تبسيطية، حيث اعتمد الفيلم، حسب اتباتو، على الجاهز في الموروث من أجل معالجة قضية المرأة (3). هنا، أريد أن أشير إلى أن فيلم «كيد النساء» لا يعد ذا توجه تبسيطي بمجرد اشتغاله على الموروث الحكائي «الجاهز» وطرحه لقضية المرأة من خلال هذا المنظور، بل يعد ذا توجه «ثوري» هادئ، حيث اعتمد على طرح ذكي يجعل الحكاية مرجعا أساسيا له، وذلك بخلاف مختلف التصورات الأخرى التي اعتمدت المتخيل الواقعي والخيالي كمادة رئيسية لطرح قضية المرأة، كما أشرنا سابقا.

وهكذا حاولت بليزيد أن تموقع خطاب الحكاية في الوقت الراهن بما هو مكون تراثي شعبي يمكن الاستفادة من دروسه وعبره في الحاضر. ويبدو هذا جليا في بداية الفيلم الذي يبدأ بصراع بين أخ وأخته حول استعمال الحاسوب يلجأ فيه العنصر الذكوري إلى استعمال العنف، وينتهي هذا الصراع بتدخل من الأم التي ستنبه العنصر الأنثوي إلى اللجوء إلى الذكاء ونبذ العنف في حالة مواجهة الذكر: «عمرك ما تردي على العنف بالعنف... نتي أبنيتي، صحتك ماشي صحتو، واش غا تقدي عليه؟ وزيدون، بالعنف غاتجبيبها غي فراسك». وبينما نصحت ابنتها باستعمال الذكاء، تلقي الأم باللوم على الابن الذي لجأ إلى العنف: «اوا أسيدي منين كتحس براسك قوي وراجل، ماتعداش على اللي ضعف منك».

ملصق فيلم «كيد النساء»

ويحضر الحاسوب في بداية الفيلم على مستويين اثنين: المستوى الواقعي والمستوى الرمزي. وهكذا يعتبر الحاسوب على المستوى الواقعي مؤشرا واضحا على الزمن المعاصر، حيث بحضوره لا يمكن الحديث عن زمن الحكايات أو زمن الأسطورة، بل الحديث عن الوقت الراهن الذي أنتج فيه الفيلم؛ دون إغفال حقيقة أن الحاسوب يسجل ضمن آخر الاختراعات التكنولوجية مما يموقع الزمن الفيلمي في الزمن الحديث. أما على المستوى الرمزي، فيرمز هنا الحاسوب إلى الحياة والوجود وذلك بناء على كونه الشيء المتصارع عليه من طرف الذكر والأنثى، وهكذا يمكن تشبيه هذا الصراع بالصراع الأزلي بين الرجل والمرأة من أجل إثبات وجود كل منهما. بالإضافة إلى كل هذا، يشير الفيلم بطريقة ضمنية ورمزية إلى أن حق الوجود والحياة هو حق كل من الرجل والمرأة وما عليهما إلا اقتسام هذا الحق وفق التوافق والتفاهم وذلك عبر العبارة التالية، والتي جاءت على لسان البنت: «بابا قالك الكومبيوتر ديالنا بجوج».

وتحضر الحكاية بوصفها متخيلا سينمائيا بديلا ينتصر ضمنيا للمرأة على مستوى الذكاء ويقر بالقوة البدنية للرجل، وذلك بالعودة إلى حكاية «ابنة التاجر وابن السلطان» التي تدور حول الصراع بينهما من أجل الانتصار لكيد الرجال أو النساء؛ وينبني هذا الصراع على الانتقام والانتقاص من قيمة الآخر والضحك عليه. ويتردد باستمرار على لسان ابن الأمير سؤال: «...شكون اللي غالب، كيد النساء ولا كيد الرجال؟»، والذي يتم الإجابة عليه من طرف ابنة السلطان بتعنت على النحو التالي: «كيد النساء أمولاي!».

وهكذا ينطلق الأمير للبحث على جواب لسؤاله، الذي يبدو سؤالا بلاغيا، يشفي غليله؛ ويتوجه بالسؤال أولا إلى أحد خدمه، إسماعيل، ثم ثانيا إلى الحاج الطاهر، فقيه عالم:

ابن السلطان: ... العيالات عندهوم شي ذكاء؟

إسماعيل: ... كنظن بأنهم مطيورات وفيهم تحراييمات، ولكن ماشي ذكيات.
ابن السلطان: زعما شنو!
إسماعيل: يعني الواحد خصو إرد البال منهم، راهوم إدوروا الواحد على صبيع بلا ما يفطن.
ابن السلطان: ... اللي بغيت نعرف هو واش كيفكرو بحال الرجال؟

****

ابن السلطان: كول لي، النساء عندهوم شي ذكاء؟
الحاج الطاهر: ... معلوم عندهوم الذكاء ومانساوشي بأنه دازو نساء فقيهات وعالمات وحتى صوفيات.
ابن السلطان: أيه هاذشي معروف، ولكن الذكاء ديالهم مكايوصلش للذكاء د الرجال؟
الحاج الطاهر: وعلاش! كاين في بعض الحين الذكاء ديالهم كيفوق الذكاء ديال الرجال، والتاريخ كيشهد بنساء دركو السلطة والجاه وقادو جيوش وخاضو معارك طاحنة
ابن السلطان: وعلاش راسهم قاسح علاش!
الحاج الطاهر: ما قاسح شاي أمولاي، غي خصك تكون شويا معاهم سموح.
وباء ابن السلطان بالفشل في بحثه عن جواب ينتصر لذكاء الرجال على حساب ذكاء النساء، غير أنه لن يرضخ للأمر الواقع إلا بعد معاينته لانتصار المرأة على مستوى الذكاء بعد أن أوقعت به ابنة التاجر في ثلاث نزهات قام بها إلى صور ودور وحمامات القصور، وهكذا حملت منه طفلين وطفلة دون علمه، ويحملون أسماء أماكن النزهات: صور، دور، حمامات القصور.
ويقود انتصار ابنة التاجر على مستوى الذكاء ابن السلطان، الذي أصبح سلطانا بعد وفاة والده، في أخر الفيلم إلى الإقرار والاعتراف بانتصار كيد النساء على حساب كيد الرجال ولكن على نمط مختلف عن نمط الحكاية التي تنتهي ببساطة على الشكل التالي: «وهكذا أدرك السلطان أن هؤلاء هم أبناؤه، وبدت الحكاية كلها واضحة له واضطر أن يعترف بأن المرأة هي أكثر مكرا من الرجل. وقام بإبعاد الفتاة التي كان على وشك الزواج بها، وكان تكريما للالا عيشة بنت السلطان أن إعداد الحفل استأنف من أجلها».(4) (ترجمة شخصية)
وينهي «كيد النساء»، الذي يعترف ضمنيا بانتصار كيد النساء انطلاقا من العنوان نفسه، قصته بشكل مغاير تماما لنهاية الحكاية، إذ يتم الإقرار بقوة الرجال وكيد النساء ولكنه يدعو، في ظل هذه المعطيات، إلى التفاهم والتوافق وعدم اللجوء إلى استعمال كل من القوة والكيد:
السلطان: لالا عيشة، راحنا بين يديك، إوا حاولي علينا. أو دابا شكون الغالب، كيد الرجال ولا كيد النساء؟
لالا عيشة: حنا تحت أمر الله يا مولاي، هو اللي اعطى القوة للرجال والكيد للنساء، ما علينا إلا نستعملوهم في طريق الخير والتفاهم والإحسان والتودد؛ الله يهدينا!
وهكذا عبرت حكاية «ابنة التاجر وابن السلطان»، عبر متخيل الفيلم، حسب نورالدين محقق، "عن الصراع الأزلي بين الرجل والمرأة والذي انتهى فيها بالتصالح بين الجنسين، وهي إشارة ذكية إلى تبني هذه الخاتمة وتطبيقها على الوضع الذي يعيشه كل من الرجل والمرأة في المجتمع العربي الحالي وضمنه طبعا المجتمع المغربي. هكذا وظفت السينما المغربية الأسطورة باعتبارها تشكل متخيلا شعبيا بامتياز وجعلت منه وسيلة للتعبير عن قضايا العصر إذ إن الأسطورة تظل، كما يقول رولان بارت، معبرة عن اللانهائي: الماضي والحاضر والمستقبل".(5)
وعلى هذا الأساس، يدعو «كيد النساء» إلى العودة إلى الموروث الحكائي الشعبي واستخلاص العبر منه والعمل على تكييف هذا الموروث مع احتياجات الوقت الراهن، حيث يجب الانطلاق من منطلقات التفاهم والتوافق حين يتعلق الأمر بمعالجة الصراع بين الرجل والمرأة. وفي الأخير، نخلص إلى أن «كيد النساء» قام، على نحو فيلم «قنديشة» لجيروم كوهن أوليفار، ب"إعادة إنتاج القصة القديمة وزرعها في الحاضر وإحياء جذور حكايتها في واقع اليوم، كرمز من رموز تجاوز القهر وتحدي سلطة الرجل".(6)

الهوامش:

1- يسري شاكر، حكايات الفولكلور المغربي، الجزء 3، نشر سوماكرام، الدار البيضاء، 1994، ص: 04.

2- عبد الرحمن عبد الخالق، «الحكاية الشعبية في اليمن بين التوثيق والدراسة» مأخوذ من الموقع التالي:
http://www.yemenitta.com/conte.htm

3- حميد اتباتو، السينما الوطنية بالمغرب: أسئلة التأسيس والوعي الفني، مطبعة: Publisud Ouarzazate، ورززات، 2002، ص: 79-78.

4- Tales of Fez, trns: E. Powys Mathers, 2007. Fez: Moroccan Cultural Studies Centre Publications. Eds: Khalid Bekkaoui, Jilali El Koudia and Abdellatif Khayati. P: 20-21.

5- نورالدين محقق، «المتخيل في السينما المغربية»، مجلة سينما، عدد: 08، ربيع 2006، ص: 15.

6- حميد عنكر، «الفيلم المغربي «قنديشة».. نظرة فولكلورية إلى مغرب اليوم»، جريدة المساء، عدد: 675، 2008\11\20، ص: 08.

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

في تكريم جيلالي فرحاتي، مديح الجيل العالي

من جميل الصدف أن تخطر هكذا دون أن تستدعيها أو تسعى إليها. تباغتك وكأن موعدا سريا يربطك بها فتنأى غافلا عن حدوثها الطارئ أو عدمه إلى أن يصادفك حضورها البهي في حياتك. تلك هي طبيعة العلاقة التي تجمعني بالصديق جيلالي فرحاتي، علاقة كانت في بدايتها إعجابا بجيل من المسرحيين مروا من هنا كان من أبرزهم العربي اليعقوبي، البشير السكيرج، أحمد فرحاتي، المرحوم مصطفى بويه أشامة، مصطفى الخمسي، حسن وكريم وصديقه الزعري وطبعا جيلالي فرحاتي الذي ظلت ذاكرتي السمعية تحتفظ باسمه من كثرة المحكيات عن تأطيره لورشات تكوين الممثل في المركز الثقافي الفرنسي. ناهيك عن إخراجه للعديد من العروض المسرحية بالفرنسية «ليلة القتلة» للكاتب الكوبي خوصي ترييانا و«المغنية الصلعاء» للفرنسي أوجين يونيسكو، كما أخرج بالعربية مسرحيتي الكاتب المسرحي الطنجاوي المرحوم عبد المجيد الحمراني «لقمة الغذفان» و«جدران الظلام» أو «صراع العمالقة»... كان هذا الإرث مرشدي الوحيد في سعيي الحثيث للتعرف على جيلالي عن قرب... معرفة تحولت مع الزمن السينمَسرحي والفضاء الطنجاوي إلى صداقة أثمرت لقاءات عمل تقاطعت في بدايتها عند "شاطئ الأطفال الضائعين" ثم فيما بعد «ضفائر» لتليها «ذاكرة معتقلة» وأخيرا «عند الفجر» الذي استمتعتُ بإعداد حواره إلى العربية. صداقة نمت مع الزمن، بينما كلانا في تواطئه الصامت على تأجيل موعدنا المسرحي الذي أخطأناه في مسرحية «ياموجة غني»، ولم يكن بدا أن نتخلف عنه في «للاجْميلة» لولا انشغاله السينمائي. في زنقة ظلت تحمل إسم شكسبير قرابة قرن من الزمن –شاهدة على حضور أنجليزي عريق في طنجة– تحقق موعدنا المؤجل مع حلم ليلة مسرح أفضل. عودة الجيلالي فرحاتي إلى المسرح عبر «زنقة شكسبير» كانت احتفالا بنضالية فعل يعضد الانعطافة الهامة والواعدة التي بات يعيشها المسرح المغربي منذ أزيد من عشر سنوات في غفلة من الجمهور ومن وسائل الإعلام ومن مراكز القرار السياسي، كانت احتفالا بمحاولة جريئة لإنقاذ أب الفنون من قدره اللعين «هذا مسرح بلا جمهور وذاك جمهور بلا مسرح»، كانت احتفالا بقصيدة حب أيقظت فجأة لدى العديدين عشقهم للمسرح الذي كان قد خبا أمام الغواية السينمائية والتليفزيونية. ثم كيف يحقق جيلالي العودة إلى حضن الأمومة؟ إلى النهد الذي أرضعه العشق الأول؟ هو الذي لم يبرح المسرح قط بل فقط حاول أن يحلق بشعريته من الركح إلى الشاشة. أن يحنط فعل الآن والهنا في علب تنضح بالشعر والألوان... تتشظى بكلمات تشعرن الصورة لتدخلها محراب الشعراء المفقودين... لذلك كانت عودة جيلالي إلى المسرح باذخة في سينمائيتها وغارقة في شاعرية بصرية تمنح للكلمة حرية اجتراح فعلها عبر أجساد وأصوات ممثلين يعرف جيدا فرحاتي كيف يخرجهم من معمعان الإندماج الستانيسلافسكي ليُتَبّل آداءهم بتغريب بريختي غارق في الحياد الإيجابي.
في المسرح كما في السينما يعرف الجيلالي كيف يعيد الإعتبار لإدارة الممثل التي لطالما افتقدتها عروضنا المسرحية وأفلامنا السينمائية والتليفزيونية على السواء. يترفع الجيلالي في إدارته للممثل عن دور المخرج ليرتقي بلغة الجسد إلى مقام أجل وأسمى، مقام الممثل/المفكر، الممثل/الشاعر، الممثل الواعي بأدواته وميكانيزماته. يحثه على الاشتغال الباطني، على استعمال الخيال وترويضه بالتفكير قبل التبليغ، أي على عقلنة الأحاسيس وتفكير اللعب penser le jeu. يحث ممثله على ربط علاقة عاشقة مع الشخصية عوض الاستبداد بها، أن يلج پلاتوه المسرح أو التصوير ولهانا بشخصيته عوض تقمصها تقمصا أعمى، أن لا يحفظ النص عن ظهر قلب بل فقط أن يتذكره حتى يصعد من جوانيته منطوقا عوض أن يخرج من حلقه مقروءا... في إدارته للممثل يتخلى جيلالي عن دور المخرج ليصبح مروضا نفسانيا بامتياز؛ ولعل عشقه لكرة القدم وانتماءه لمريدي زاوية البرصا (نسبة لفريق برشلونة) أكسبه خبرة المهندس الرياضي الذي يرسم فرجته الكروية بأجساد اللاعبين معتمدا على توازن اللاعب النفسي والمعنوي ككمياء خصبة للياقة بدنية مثالية وتقنية آداء عالية الدقة في مرونتها ورشاقتها. في البلاتو أو على أرضية الملعب يتساوى عند الجيلالي فرحاتي كمياء الجسد، فسواء أكان ممثلا أو لاعب كرة قدم، فكلاهما يمنحان للعب نفسه الفرجوي الذي يروم إمتاع الفكر ومؤانسة الوجدان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العُنْوان في القَصيدَة العَرَبيّة القَديمَة
الصِّناعة والتأويل

■ د. جلال الدين محمد بازي

تقديم

لم تُعرف القصائد الشعرية قديما بعناوين محددة، مثلما هو الحال اليوم في انتقال النصوص وتداولها، وظلت عناية الشعراء محصورة في تجويد المستويات البنائية والجمالية لنصوصهم؛ ومقابل هذا لم يول الخطاب النقدي القديم أية أهمية لمكون العنوان في حدود ارتباطاته بالقصيدة، وفي إمكانيات بنائه وحدود تأويله، بقدر ما انصب اهتمام النقد على الأبعاد اللغوية، والبلاغية، والدلالية، والعروضية، وراح يستكشف المعاني ويخوض في قضايا الطبع والتكلف، وعمود الشعر، والسرقات، وغيرها.

والسؤال الذي نحاول الإجابة عنه:كيف أن العرب سَمَّوا كل شيء ولم يُعْنوا بعنونة قصائدهم؟ وكيف كانت تتداول النصوص الشعرية دون أسماء أو عناوين مميزة لها، في ثقافة تنتج النصوص باستمرار؟ وكيف عاشت وعمرت الأشعار دون شواهد ميلاد ودون تسميات؟

لم يحفل النسق الثقافي القديم في المجال الشعري بمسألة العنونة؛ فقارئ الدواوين الشعرية القديمة يجد نصوصها مرتبة ترتيبا أبجديا، اعتمادا على رويِّها، ويجد إشارات إلى المناسبة التي قيلت فيها... غير أن بعض النصوص اشتهرت بين الناس بأسماء خاصة، وهي تعكس جانبا دلاليا أو بنيويا أو جماليا فيها أو خاصية بارزة. في غياب العنونة إذًا، أليس بوسعنا اعتبار المطالع بديلا للأسامي والعناوين؟ إذ كثيرا ما تعرف القصائد ببداياتها، فهي دالة عليها، وفي غياب عنوان قار فإن الإشارة إلى القصيدة تتم من خلال مطلعها، فهو الدليل عليها، ومن هنا وجدنا الشعراء قديما يعنون بتجويد مطالع نصوصهم، وبنائها بناء إيقاعيا جذابا وفق قواعد مخصوصة، لأنها واجهة القصيدة، وأول ما يظهر منها للعين، أو يصل الأسماع.

1- بلاغة الابتداء

قال أهل البيان: من البلاغة حسن الابتداء، وهو أن يتأنق المتكلم في أول الكلام، لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان «محررا أقبل السامع على الكلام ووعاه، وإلا أعرض عنه، ولو كان الباقي في نهاية الحسن. ولذلك ينبغي أن يؤتى فيه بأعذب لفظ، وأجزله، وأرقه، وأسلسه، وأحسنه نظما وسبكا، وأوضحه وأحلاه من التعقيد والتقديم والتأخير المُلبس أو الذي لا يناسب»1.

يُنتج الكلام ليُوجَّه إلى متلقين آفاق انتظارهم ليست موحدة؛ فكلٌ واحد منهم يستقبل النصوص بأطر معرفية مشكلة من قبل، يدخل فيها كل ما تعلمه المرء أو ما يعرفه عن العالم المحيط به، إنها ذاكرة التلقي الموسعة، وضمانا لتواصل أفضل فإن الباث (المنتج) محكوم بالعمل في ظل موجِّهات وضوابط يعترف بها النسق الثقافي الذي ينتج داخله خطابه؛ ومنها قواعد الجنس الأدبي الذي يكتب في إطاره، ومقام المرسَل إليه، ومراعاة أحواله الخاصة والعامة.

تلعب بداية أي نص دورا هاما في بناء الدلالة وتوجيه المتلقي نحو قصد معين، عبر جمالية الابتداء والاستهلال، بالإضافة إلى كونها تُبين عن حذق المنتج في صناعة الخطاب وقدرته على جلب الانتباه. ونذكر في هذا الصدد بعض المواقف المحرجة لبعض الشعراء، لما فُهموا بشكل خاطئ؛ ومرد ذلك إلى عدم توفقهم في معرفة أفق توقعات المتلقي المباشر والمقصود بالخطاب؛ ومن ذلك ما ذكره صاحب العمدة من أن جريرا دخل على عبد الملك بن مروان فأنشده:

أتصحو أم فؤادك غيرُ صاح
عشية همَّ صحبُك بالرَّواح

فقال له عبد الملك: «بل فؤادك يا ابن الفاعلة!»، كأنه استثقل هذه المواجهة2. يحتمل أن يكون القصد الدلالي من هذا الاستهلال متعلقا بذات الشاعر على عادة الشعراء القدامى، كما يحتمل أن يكون المقصود به هو المخاطَب. ونظرا لقابلية البيت للتأويل، كان رد فعل المتلقي الموجه إليه والمعني به مباشرة سلبيا. من هنا أكد النقاد القدامى على الأهمية التي يجب أن تُعطى لصياغة الاستهلال، لأنه المقدمة التي يُبنى عليها الخطاب، فهي الأساس والمرجع، غير مسبوقة بشيء. وهو ما أوجب الاحتياط في صناعتها، وتمييز خطها الدلالي حتى لا يلتبس بغيره من الخطوط الدلالية الأخرى الموازية، أو المشابهة التي يُحتمل إنشاؤها من طرف المتلقي.

دخل ذو الرُّمَّة على عبد الملك بن مروان، فاستنشده شيئا من شعره فأنشده:

ما بالُ عينك منها الماء ينسكب
كأنه من كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ

وكان بعين عبد الملك ريشة فهي تدمع أبدا، فتوهم أنه خاطبه أو عرَّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟؟ ومقته وأمر بإخراجه. وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم، وقد أنشده في أرجوزة:

صَغْواءُ قد كادت ولما تَفْعَلِ
كأنها في الأُفُق عين الأَحْوَلِ

وكان هشام أحولَ، فأمر به فحُجِب عنه مدة3.

لمقدمة الكلام إذًا -شعرا كانَ أو نثرا- أهمية بالغة في تحقيق تواصل تام وإيجابي بين المنتج والمتلقي، وفي احترامها لخصوصيات المقام المباشر للتخاطب، وآفاق انتظار الآخرين (المعنيين بها خاصة) يكمن نجاحها. إن إخفاق الابتداء في تحقيق بلاغته، وتسوية الطريق ليحقق الخطاب رهاناته، قريبة أو بعيدة، معناه وجود خلل تواصلي في طريقة البناء والصياغة4، مرجعه انشغال المنتج بجمالية القول، وعدم اهتمامه بأحوال المخاطب، أو جريانه على طريقة في التعبير تناسب جماعة أو حالة دون الأخرى. قال ابن رشيق: «وإنما يُؤتى الشاعر في هذه الأشياء إما عن غفلة في الطبع وغلظ، أو من استغراق في الصنعة، وشغل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول حيث ذهب، والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابَّهم، ويميل في شهواتهم وإن خالفت شهوتَه، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره»5.

هكذا بدأت تتأسس في الخطاب النقدي القديم جمالية للتقبل تهتم بمراعاة أحوال المخاطبين، ساعية إلى ضمان تلق أفضل بفتح الآخرين على عوالم المكتوب أو المسموع. وأخص مستويات الخطاب بإيلاء الاهتمام بدايته أو مقدمته أو مطلعه ومستهله، لأنه البوابة التي ندخل منها إلى بيوت النصوص، والكاتب أو الشاعر الحق هو الذي يستشعر أهمية البداية، فيختارها اختيارا، ويجتهد في جعلها مثيرة أخّاذة، وافية في اختزال فحوى ما يليها، أو ملمحة إليه، تنقل متلقيها إلى غيرها في فنية عالية. ثم إن بناء قراءة مقبولة رهين بقدرة المنتج على تحميل استهلاله عناصر الإثارة والجاذبية، ذلك أن شهية التلقي تكبر أو تتقلص بمقدار عمل النص على إثارة أسئلة أو تحريك نفسية المتلقي، والمقدمة الناجحة هي التي تشد المستقبل، وتشركه في فحوى الخطاب، تقدم له أشياء وتسكت عن أخرى، يحاول النص حصرها وملء بيضاتها.

تنبني القدرة على شد القارئ على المعرفة بميولاته ومواقفه واهتماماته وحاجاته، ولذلك فإن الابتداء يَبْسط له حبلا، يعلمه القبض عليه، ويعلق الوصول بمعرفة شيء ما عبر إزالة قلق القراءة، وبث الطمأنينة والألفة محل الشك والغرابة. هذا الأمر حرص عليه الشعراء قديما، حيث عملوا على تحقيق براعة الاستهلال، وتجويد مطالع النصوص. وليس غريبا أن نجد أن أكثر ما يُحفظ من القصائد القديمة مطالعها، بها تُعرف وتُنعت وتتداول، فهي عناوينها وأساميها، ومن ثمة فإن المهتم بالعنونة في قراءة وتداول النصوص الشعرية، يتكئ في غياب العنوان -كما هو جار في تداول النصوص اليوم- على مكون نصي بديل هو المطلع، من حيث هو دليل على القصيدة، به تعرف وتتداول، ويؤكد هذا فهارس الدواوين الشعرية القديمة، فهي مكونة من الأجزاء الأولى من المطالع، فهي بمثابة أسماء لها دالة عليها. إذا اتفقنا على هذا، سنحاول مقاربة نماذج تمثيلية من مطالع قصائد أبي الطيب المتنبي، لشهادة النقاد له بجودتها وبراعته في بنائها، على أن تشمل هذه الأفكار والتصورات حول المطلع - العنوان بقية الأشعار القديمة.

2- في تأويل المطلع - العنوان

إن التعامل مع المطالع من حيث هي عناوين، يجب أن يتم من مسافة جمالية غير المسافة التي تتلقى بها العناوين المعروفة (الكلمات الجمل) في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاقتها بما تعنونه؛ إذ إن المطلع بيت شعري له بناء إيقاعي ونحوي ولغوي وبلاغي ودلالي. ومن ثمة يمكن قراءة هذا النمط من العنونة تبعا لآليات تأويل أي بيت شعري مع مراعاة جمالية المطلع داخل النسق الثقافي المؤَطر له.

يكسر المطلع صمت ما قبل التقبل، فهو الجملة الأولى التي تمثل الجسر بين الصمت والكلام، تُكِون أفقا للتوقعات والافتراضات، ومجالا دلاليا محددا تتناسل عوالمه تبعا للمطلع؛ فهو قول وتمهيد لقول آت، وبناء لشبكة من المعاني مرتبطة بالنواة الدلالية المختزلة في البيت الأول، وبين ما قبل القول والقول ستار يحجب أسرار القصيدة، فيكون المطلع -العنوان على مستوى التلقي، فاضحا لسرية النص، ومؤسسا لنسق إيقاعي ودلالي وتصويري مُطرد في ما يلي من النص؛ فالوزن والروي والقافيةُ المختارة تظل عناصر ملتزمة في بقية الأبيات، أي أن النفس الإيقاعي الذي سار عليه الشاعر في المطلع، يظل الإطار الداخلي أو البنية العميقة أو المقاس والهيكل الفارغ الذي يُملأ في كل مرة بمضمون تفصيلي لسابق مختزل أو بمضمون جديد تكميلي الخ....

يؤسس المطلع نظاما إيقاعيا وجماليا يسير عليه المنتج قولا وإنشادا، والمتلقي سماعا أو قراءة، ثم فهما وتأويلا. وإذا كانت العناوين العادية تلعب على الإثارة من خلال الألوان والحروف الكبيرة وجمالية الخط والسجع أحيانا، واعتمادا على تراكيب مخصوصة دون غيرها، وعبر انتقاء الكلمات التي تقع في صلب اهتمامات الناس وانشغالاتهم، فإن القصيدة قديما، تسلك مسلك الإثارة اعتمادا على التقديم والتأخير والإيحاء والغرابة والسؤال، وترك المعنى غامضا أو غير مكتمل، واجتناب الإفصاح، وغيرها من المسالك. وبذلك تجتمع للمطلع المعتبَر عنوانا وظائف تحديد البنية الدلالية النواة التي تبدأ في الانكشاف شيئا فشيئا، وجزءا جزءا، حتى يكتمل الفضاء الدلالي عبر التأويل والتخمينات والفروض والحدوس، استنادا إلى مواد النص اللغوية والنحوية والبلاغية...

غير أن اعتبار المطلع عنوانا لا يعني، بأي حال من الأحوال، تطبيق آليات قراءة العناوين عليه، إذ هو مظهر آخر لتسمية النصوص بأجزاء منها. ولأن العنوان في الأصل بمثابة الرأس للجسد، يتخذ بياضا بينه وبين رقعة النص، متموضعا في أعلاه، منفصلا عنه خطيا، ومتصلا بها دلاليا، فإن المطلع كذلك يقع في موقع الرأس لجسد هو القصيدة، يتصل بها خطيا ودلاليا، منه تتناسل دلالاتها ومعانيها، ومنه تتشعب تفاصيل مقاصدها، سواء كان المعنى أو المقصد الأساس معلنا واضحا فيها، أو مُلمّحا إليه، شأن العناوين إجمالا في وظيفتها التلخيصية أو الوصفية أو الإيحائية.... فهي تفتح آفاق انتظار لدى المتلقي، بناءٍ على وحدات معجمية وتراكيب مخصوصة، تشكل لديه إطارا تصوريا للاتجاه الدلالي للقول.

إن المطلع بالنسبة للقصيدة القديمة، في غياب عنوان يحدد موضوعها، بمثابة البناء الأولي القاعدي الذي يلعب وظيفة تحديد قصدية الخطاب أو التمهيد لها، وهو ما يمكن نعته بالمستوى التيمي (الموضوعي) للمطلع، إذ إنه يؤطر الموضوع أو يشير إليه ويوحي به.

على أن القصائد ذات الأغراض المتعددة قد لا تستجيب لهذا الطرح، فغالبا ما يكون موضوع القصيدة مدحا أو وصفا، ويقدم له بمقدمة طللية أو غزلية. وبالتالي لا يمكن اكتشاف مقصدية النص من خلال مطلعه، ولكن يمكن التنبؤ بها إذا عرفنا أن النظام المتبع في إنشاء القصيدة يسير من النسيب إلى الغرض المركزي. وتكون هذه المطالع شأن بعض عناوين النصوص الحديثة، فهي لا تحدد موضوع القصيدة، ولا توحي به، وكأنها دلائل فارغة، والقصد منها خلق جمالية «التنافر» وإرباك المتلقي، في حين أن وظيفة المطلع الغزلي قديما هي الاستمالة واستدعاء إصغاء الأسماع. اتخذ الشاعر القديم النسيب أسلوبا في ابتداء القصائد «ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع»6. غير أن المطلع الذي اعتبرناه بديلا للعنوان يظل في كل الأحوال سمة القصيدة واسمها الذي تعرف به في المجالس والمنتديات وغيرها. ومن ثم فهو يساهم في دوران القصيدة وتداوليتها. وإذا كان النص موضوعا للقراءة والتحليل والتأويل فإن المطلع -العنوان شأن أي عنوان مرتبط بدوران النص وتنقله وتداوله7.

كلما تعلق الأمر بدراسة متأنية لقصيدة قديمة، نستحضر المستوى الجمالي، ونقصد به العناصر الصوتية والإيقاعية والنحوية والبلاغية التي تجعل المطلع مثيرا وجذابا. وبيت المطلع يضطلع بهذه الوظيفة الإغرائية والإثارية، لأنه يبنّى بناء خاصا، إذ يحرص الشعراء على تجويده وتنميقه لأنه أكثر الأبيات تداولا وترددا، فهو عنوان للنص ومدخله وعتبته، كما أنه الأساس الإيقاعي والعروضي للقصيدة، التي يتم تفريع معانيها فيما يلي من الأبيات، خاصة في القصائد ذات الموضوع الواحد. وقد تكون وظيفة المطلع تمهيدية وإيحائية في القصائد ذات الأغراض المتعددة، كما تتأسس وظيفته الجمالية اعتمادا على البنيات الإيقاعية المختلفة، والتصريع، والبنيات النحوية والبلاغية المنتظمة في لوحة الكلام.

نترك للقارئ فرصة تأمل جمالية بعض مطالع المتنبي، على أن نقوم فيما بعد، بقراءة تحليلية لنماذج منها، وهي مرفقة بذكر مناسباتها.

قال يمدح كافورا8 سنة 347ه:

أغالِبُ فيكَ الشوْقَ والشوقُ أغْلب
وأعْجَب من ذا الهَجْر والوصل أعْجَبُ

وقال يمدح شجاع بن محمد الطائي9:

اليوم عهدكم فأيْن الموعِد
هيهات ليس ليوم عَهْدِكُم غَد

وقال وقد وشى به قوم إلى السلطان فحَبسه، فكتب إليه من الحبس10:

أيا خدَّد الله وَرْد الخدود
وقدَّ قُدود الحِسان القدود

وقال يمدح علي بن إبراهيم التنوخي11:

أحادٌ أم سُداسٌ في أحاد
لُيَيْلَتُنا المنوطَةُ بالتّناد

وقال يمدح عبيد الله بن يحيى البحتري المنبجي12:

أريقُكِ أم ماءُ الغمامة أم خَمْر
بِفيَّ بَرودٌ وهو في كبدي جَمْرُ؟

وقال يمدح سيف الدولة13:

لعينيكِ ما يلقى الفؤادُ وما لقي
وللحب ما لم يبق مني وما بقي

وقال يرثي أبا الهيجاء14 عبد الله بن سيف الدولة بحلب سنة 338هـ:

بنا منكَ فوق الرمل ما بِكَ في الرمل
وهذا الذي يُضني كذاك الذي يبلي

يلاحظ قارئ ديوان أبي الطيب في شروحه المختلفة، وكذا دواوين غيره من الشعراء القدماء، ارتباط كل قصيدة بمادة خبرية تمهيدية، تحدد مناسبة القول أو ملابساته. وإذا كان المطلع بمثابة اسم أو عنوان تتحدد به القصيدة في مسارها التداولي فإن ذكر سبب الإنشاء والإنشاد الشعريين بمثابة عنوان ثانوي، فرعي يعضد الأول، ويزيد في تحديد هوية النص، وتمييزه عن غيره من النصوص التي يشترك معها في غرض بعينه، مثل مدح شخص بعينه أو هجائه ، أو النصوص ذات القافية والروي والوزن المتماثل. وبذلك يتحقق التساند بين المطلع باعتباره عنوانا وبين الموازي النصي الخبري الموجه للقراءة والتأويل، وهو احتياط يلازم تداول النصوص الشعرية في النسق الثقافي القديم في غياب ضابط العنونة، يساعد على إضاءة النصوص وتمييزها وتسهيل قراءتها وتوجيهها؛ هذا أمر أول، الأمر الثاني الذي يمكن ملاحظته في هذه النماذج التمثيلية، هو تضمن المطالع في أحيان كثيرة شأن العناوين لموضوع القصيدة وغرضها (رثاء أو مدحا أو هجوا ....) مثل:

«بنا منكَ فوق الرمل ما بكَ في الرمل..» حيث يفهم المتلقي منذ المطلع أن الخطاب موجه نحو «فقيد»، هكذا يكون المطلع محددا لبنية دلالية مختزلة،كما هو حال العنوان تماما. ويفهم من المطلع التالي: «إذا كان مدح فالنسيب المقدم» وكذا: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم» أن غرض القصيدتين هو المدح، بناء على مؤشرات الدلالة في المطلعين. أما المطلع التالي15:

أَنْوَكُ من عبدٍ ومن عِرْسه
من حَكَّم العبد على نفسه

فيوحي بالغرض الهجائي للقصيدة، إلا أنه في نصوص أخرى ذات الأغراض المتعددة نجد أن المطلع يكتفي بذاته، يشير إلى موضوعه أو إلى موضوع الأبيات التي تليه، متممة ومُفرّعة. غير أن أحوال المخاطِب والمخاطَب ومقتضياتها، وحال الخطاب، قد تبين مقاصده، فالمقام المدحي ظاهر والهجائي ظاهر، الخ... ومعنى هذا أن قرائن السياق وملابساته لازمة للفهم وتوجيه المعنى؛ فالمطلع التالي:

أريقُكِ أم ماءُ الغمامة أم خمر.....

مليء بالدلالات الغزلية، لكنها مجرد توطئة للمدح سيرا على عادة القدامى، وقد استنكر المتنبي نفسه هذا الأمر بقوله.

إذا كان مدح فالنَّسيبُ المُقَدَّمُ
أكُل فصيح قال شِعْرا مُتَيَّم

أي: أكُلُّ فصيح يقول الشعر متيم بالحب حتى يبدأ بالنسيب.

بناءً على ذلك، يمكن الحديث عن العنوان الممتلئ والعنوان الفارغ؛ فالأول ما أحال مباشرة وبنوع من التطابق على التيمة المركزية في النص، والثاني ما ابتعد عنها وأوقع في الحيرة واللبس، وأرّقك ولم يورق لك، وإنما ظل محيّرا ومُقلقا، لا يتحقق للمتلقي كمال المعنى حتى تتكشف دلالة القصيدة.

وأما الأمر الثالث فيمكن تسميته بجمالية المطلع العنواني، وقد أشرنا إليه سابقا، ونفصل فيه الآن الكلام. تتحقق هذه الجمالية بعدة عناصر أهمها:

أ-التصريع: وهو ظاهرة بنيوية إيقاعية ملازمة للمطلع، ونادرا ما تشذ القصائد القديمة عن هذه القاعدة؛ حيث يلتزم الشعراء بحرف الرّوي في الشطر الأول والثاني من البيت الأول، وهو ما يخدم إيقاع القصيدة. وإذا طال التصريع كل أبيات القصيدة سمُيت مُصرّعة. هذا إلى جانب الوزن الذي اختاره الشاعر لقصيدته الذي يشكل نظاما إيقاعيا جذابا يُسهِّل حفظ النص وتداوله. وتتجلى أهمية الإيقاع في المنظومات النحوية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبلاغية والعروضية والفقهية التي اهتدت إلى أن خير وسيلة لحفظ هذه العلوم هو نظمها في قوالب موزونة. وربما لهذا السبب -كذلك- وجدنا كثيرا من العناوين القديمة قد بُنيت بشكل مسجع، حيث يُحتفى فيها بجمال الصياغة والإيقاع ضمانا لتداولها وحفظها على غرار «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، «الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل»، «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، «المغني اللبيب عن كتب الأعاريب»، «أنوار التنزيل وأسرار التأويل» الخ...)

إن البيت الأول بوابة للتلقي والتفاعل مع القصيدة؛ فهو محفل لإظهار براعة الشاعر وقدرته على الإجادة في فن الشعر، وفي شد انتباه المتلقي. ولأن الأصل في الشعر أنه أنشئ ليُنشد في المحافل والمنتديات، فقد حرص الشعراء على براعة الاستهلال «لأنها أول ما يقرع السمع، ولابد أن يتلطف (الشاعر) ويترفق ويتخذ من النسيب إلى المديح»15، فالشعر قفل مفتاحه أوله.

ب- التناسب الصوتي وتشاكلاته

نقصد به مختلف التمظهرات اللغوية، والبلاغية (البديعية خاصة)، والنحوية، والصوتية التي تخلق جرسا موسيقيا قائما على التكرار، والتنويع الصوتي، والنبر، والوقف، وغيرها.. ولعل الظاهرة الملفتة للانتباه في الاستهلالات الشعرية القديمة، ومنها قصائد المتنبي، هي هذه التراكمات الصوتية الناتجة عن تكرار صوت معين أو كلمة أو أكثر؛ ففي المطلع التالي:

اليومَ عهدُكم فأين المَوْعِدِ

هيهات ليس ليوم عهدِكُم غَدُ

تردد في البيت حرف الميم والعين، كما تكررت كلمتا «اليوم» و«العهد»: (اليوم-عهدكم-الموعد-يوم-عهدكم) واعتمد الشاعر إمكانيات تعبيرية مختلفة منها التقديم والتأخير، والإثبات والنفي، واعتماد بنية الاستفهام (السؤال والجواب). وهو ما خلق تناغمات صوتية أهلت البيت لإمكانية ترديده والترنم به.

وفي قوله:

أحادٌ أم سُداسٌ في أحاد

لُيَيْلَتُنا المنوطة بالتّناد

نَجد تكرار حروف بعينها بناء على استعمال كلمة «أحاد» مرتين، وعلى التصريع، وبنية السؤال، وترك أفق التوقع مفتوحا، لالتباس دلالة «أحاد أم سداس في أحاد»، وهو ما يحتاج إلى شرح مفصل لاشتكاله، قال الواحدي: «أراد واحدة أم ست في واحدة، أراد ليالي الأسبوع. يقول هذه الليلة واحدة أم ليالي الدهر كلها جمعت في هذه الليلة الواحدة حتى طالت وامتدت إلى يوم القيامة»16.

أما قوله:

لقد حازني وَجْدٌ بمن حازه بُعْدُ

فيا ليتني بُعدٌ ويا ليته وَجْد

معنى هذا البيت: لقد اشتملني وضمني وجد بحبيب قد ضمه البعد، فيا ليتني بُعْدٌ لأحوزه فأكون معه، ويا ليته وجد ليحوزني ويتصل بي، فنجتمع ولا نفترق. في هذا البيت المطلعي -كما هو جلي- اهتمام بالتجويد الدلالي والإيقاعي بناءً على التوازنات الصوتية والتناظرات الإيقاعية (التفعيلات، التصريع) وتكرير حروف (اللام، الحاء، الياء، التاء، الدال)، والتكرار الكلمي (البعد، الوجد، ليت)، وعلى الخبر الإنكاري (لقد) والإنشاء (التمني، يا ليت). وكذا التقابل بين الواقع المرفوض، والواقع المفروض (الحلم). وقد تمكن الشاعر بناء على هذه التجانسات الصوتية، والتحول الدلالي من معنى إلى معنى مقابل، وعلى الامتداد الإيقاعي الذي تحققه العناصر السابقة من تحقيق جمالية المطلع، شأن أي عنوان يغري المتلقي ويثيره، فيكمل القراءة بحثا عن معالم الدلالة.

إن البحث عن هذه الجمالية في المطالع ظل خاصية ملازمة لإنشاء القصائد لدى أبي الطيب المتنبي وغيره من الشعراء.

لعينيكِ ما يلقى الفؤاد وما لَقِي

وللحُبِّ ما لم يبق مني وما بقي

تقوم شعرية هذا المطلع وعُنوانيته على مجموعة من الإمكانيات التعبيرية التي استغلها الشاعر، ومنها: التقديم والتأخير (لعينيك... ما)، التنقل الزمني (لقي) الماضي، إلى الحاضر (يلقى). والإثبات (ما بقي) والنفي (لم يبق). والتصريع (لقي... بقي). الخطاب (لعينيك)، التكلم (مني) وهو من الالتفات البلاغي. التوازي التركيبي (لعينيك-للحب)، التوازي الإيقاعي (الشطر الأول-الشطر الثاني)، التوازي الصوتي (ما يلقى، ما لقي، ما لم يبق، ما بقي). توارد صوتية القاف. إضافة إلى جمالية المطلع الغزلي في مقام مدحي يقول: «إن عينيك هما دائي، فكل ما لقيه قلبي من بوح الهوى، وما سيلقاه إنما هو لأجل عينيك، وما تضمنتاه من السحر، وإن الحب هو الذي أذاب جسمي وأكل لحمي، فالذي لم يبق مني وهو الذاهب، وما بقي، كلاهما له يفنيه ويذهبه ...»17.

سخَّر الشعراء قديما إمكانيات هامة لصياغة مطالعهم معتنين بها أيما اعتناء، صوتيا، وإيقاعيا، وبلاغيا، وتركيبيا، ودلاليا.هذه العناية فرضها الذوق القديم، واشترطها النقاد في كثير من المناسبات. معتبرين إجادة الشاعر في مطالعه جزءا من شاعريته. ولنا أن نعتبرها اليوم عناوين لقصائد غير معنونة. وفي غياب إستراتيجية لعنونة الشعر قديما، على مستوى الإنتاج والتلقي، فإن شكل تداولية النصوص، وتسميتها بمطالعها هو ما جعلنا نعتبرها تجليا للعنونة، راصدين ملمحا من ملامح نسقنا الثقافي القديم، ومتسائلين عن العناصر الفاعلة فيه، في أفق اكتمال الرؤية وتلاحم حلقات السلسلة، بما يجلي أكثر ماضينا وحاضرنا الأدبي.

3- العنوان والاستنساخ

3-1- الإشكال

نسعى عبر هذه الإشارات إلى الوقوف عند ظاهرة وضع عناوين النصوص الشعرية -خاصة القديمة منها- من طرف غير منتجيها، فقد وجدنا كثيرا من ضابطي هذه الأشعار ومصححيها ومحققيها يقومون بعنونتها، الأمر نفسه يحصل في التأليفات المدرسية، إذ إن النصوص المختارة للدراسة والتحليل توضع لها عناوين خاضعة لموجهات بيداغوجية، يراعى فيها اجتزاء كلمة أو جملة من صلب النص المقتطع بدوره من قصيدة طويلة؛ عبر نقل تشريحي وتفكيكي لبنية جزئية من جسم النص، والتي توضع علامة له واسما يُعرف به لدى المدرسين وطلبتهم.

تتم عملية اختيار العنوان بعد قراءة جوالة، تبحث عن الجزء الأكثر تمثيلية لهوية النص واتجاهه الدلالي. من العناوين ما يُؤخذ من بدايات الأبيات أو وسطها أو آخرها. ولا شك أن هذا النوع من العنونة «الاستنساخية» قد تُرفض من طرف أصحاب القصائد -لو طلب منهم ذلك افتراضا- وقد لا تعبر عن إستراتجياتهم الجمالية والفنية والدلالية في تسمية النصوص، ولا عن مقاصدهم.

والحال أنه ليس أمام قراء النصوص اليوم بديل عن هذا النوع من العنونة الاستنساخية، إذ لا يُعقل، أو ليس مقبولا على الأقل، تقديم نصوص لقراء دون عناوين أو أسماء؛ فالنسق الثقافي العام، وكذا البيداغوجي التربوي، أصبح يبحث عن مداخل ومرجعيات وثوابت يتكئ عليها، ويستضيء بها في لحظات الحرج التأويلي، والبحث عن تخريجات المعنى. وهكذا تصبح «العنونة» عملا تكميليا لشيء منجز.

قد يعتبر البعض أن العنوان دليل أبيض فارغ، ومن ثمة لا يجب إعطاؤه أهمية قصوى، وقد يحتج البعض الآخر قائلا: إن العناوين ليست كذلك، وإنما هي أدلة وراءها مقاصد، ولها وظائف تحديدية، أو وصفية، أو تلخيصية، أو إغرائية، أو غير ذلك، وهي اختزال لبنيات دلالية موسعة، تقول أشياء وتوحي بأخرى، ولا يمكن أن نجازف فنقول بأنها مجرد علامات شكلية فارغة.

إن الجدال الذي يمكن أن يثيره وضع العناوين من طرف غير منتجيها في مناحيه المختلفة، وخاصة منها المتعلقة بقراءة النصوص وتأويلها، هو نتاج تداخل أنساق ثقافية، قديمة وحديثة، ونتاج الحركة الارتدادية الإسقاطية التي تعرفها الثقافة العربية المعاصرة إزاء ماضيها.

4- عناوين المصححين ودارسي الأدب

صحيح أن بعض القصائد القديمة اشتهرت برويها مثل: لامية العرب للشنفرى، ولامية العجم للطغرائي، والنونية لأبي البقاء الرندي، وهمزية الإمام البوصيري... بحيث تدل نسبتها إلى رويها مباشرة على المسمى. غير أنه في حالة تعدد قصائد الشاعر على روي واحد، يصعب التمييز بينها، اعتمادا على هذا المحدد، فلا نستطيع إدراك المقصود بالبائية مثلا من شعر المتنبي أو الفرزدق داخل عدد من البائيات، إلا إذا عرفت دون غيرها بذلك الاسم. الأمر الذي يحوج المهتمين إلى وضع تسميات أو عناوين تخصيصية مميزة، وهو ما كانت تقوم به المطالع قديما، إلى جانب ذكر المناسبة والمقام الذي قيلت فيه القصيدة، وهذا ما حاول مصححو بعض الدواوين استبداله، باقتطاع أجزاء من النصوص، وجعلها عناوين توسم بها، وتتميز بها عن غيرها، ومن الإجراءات المعتمدة في ذلك:

أ- التجزيء والتكرير

وهو تَجلٍ ظاهر في عنونة النصوص لدى ناشري ومصححي الدواوين القديمة؛ ومن ذلك ما قام به مصحح18 ديوان امرئ القيس، حيث قام باستعاذة جمالية المطلع، فوضع الشطر الأول بأكمله من البيت الأول عنوانا لقصيدة:

خليليَّ مُرَّا بي على أمِّ جُنْدب

لنقضي لُبانات الفؤاد المعذب19

وكذلك في قصيدة عنونها «يا بؤس القلب»20. ومطلعها:

يا بؤس للقلب بعد اليوم مما آبَهُ

ذكرى حبيب ببعض الأرض قد رابه

وكذلك «أجارتنا» وهو عنوان مطلعي:

أجارتنا إن الخُطوب تنوب

وإني مقيم ما أقام عسيبُ21

ومثله: «غشيت ديار الحي بالبكرات» الذي اختاره عنوانا لقصيدة مطلعها:

غشيت ديار الحي بالبكرات

فعارمة فَبُرقَةَ العيرات22

وهذا الأمر نجده كذلك عند مُعنونين آخرين؛ فقد اعتمد علي حسن فاغور الإستراتيجية المطلعية في عنونته لكثير من قصائد زهير بن أبي سلمى23.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا نجد العناوين التالية، وهي ليست إلا الأشطر الأولى من المطالع: «عفا من آل فاطمة الجواء»21، «سترحل بالمطيّ قصائدي24»، «وبلدة لا تُرامُ خائفة25»، «لقد أورث العبسي مجدا مُؤثلا26، و«صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله27» وغيرها كثير.

الأمر نفسه نجده عند عباس عبد الساتر في شرحه لديوان النابغة الذبياني28، حيث اعتمد على البناء المطلعي باجتزاء شطره الأول أو جزء منه، ثم جعله عنوانا للقصيدة؛ فعنون القصيدة الشهيرة:

يا دار ميّة بالعَلياء فالسَّنَد
أقوَت وطال عليها سالِف الأبد29

ب «يادار مية»، ووضع «أمن آل مية» عنوانا للقصيدة التي مطلعها:

أمن آل مية رائح أو مغْتدِ
عجلانَ ذا زادٍ وغير مُزوَّدِ30

كما اعتمد في شرحه لديوان أبي فراس الحمداني31 الخطة نفسها، حيث قام باجتزاء بنيات مطلعية وتكريرها، فوضع: «أيُّ اصطبار»عنوانا لقصيدة مطلعها:

أيُّ اصطبار ليس بالزائل
وأيُّ دمع ليس بالهامل32

هذه الخطة التكريرية نجدها في الكثير من الشروح من هذا القبيل، والتي يكون القصد منها وضع القصائد القديمة بين يدي القراء، مع شروح مبسطة لها؛ فالمعنونُ يُبقي على هيبة النص مستسلما في كثير مَن الأحوال لسلطة المطلع وإغرائه، بحيث لا يتدخل بأي شكل من أشكال الاختيار أو التحويل أو التأويل، كما سنرى في تجليات أخرى للعنونة. هذا الإجراء يبدو أقرب لما كان عليه تداول النصوص قديما، فهي تُعرف بمقدماتها أو مطالعها.

ب- الاختيار الجوّال

نقصد به عدم التزام واضع العنوان ببوابة القصيدة (المطلع)، فهو يسمح لنفسه بالتجول داخل الأبيات بحثا عن كلمة أو جملة يراها أنسب لتكون عنوانا للقصيدة، وتجليات ذلك كثيرة؛ وبعودتنا إلى النماذج السابقة نجد أن مصطفى عبد الشافي -مثلا- يختار الشطر الأخير من مقطوعة امرئ القيس فيجعله عنوانا للقصيدة «أبست به الريح فتحلب»33. وفي قصيدة مطلعها:

ألا أبلغ بني حُجر بن عمرو
وأبلغ ذلك الحي الجديدا

يختار -بعد تجواله داخل النص- الشطر الأول من البيت الثالث ويُعنون به القصيدة، وهو «ولو أني هلكت بأرض قومي»34. ويعنون قصيدة أخرى ب «تكلتك أمك»35 وهو مأخوذ من الشطر الثاني من البيت الثالث، والأمر يطول نماذج أخرى كثيرة.

في ديوان النابغة الذبياني وجدنا الشارح يعتمد كذلك الاختيار الجوال في وضع عناوين بعض القصائد، ومن ذلك القصيدة التي مدح بها النعمان36 مُعتذرا ومطلعها:

أتاني أبيت اللعن أنك لُمتني
وتلك التي أهتم منها وانصبُ

حيث اختار لها «أي الرجال المهذب» عنوانا، وهو جزء من شطر أخير لأحد الأبيات، ونظير ذلك ما قام به في ديوان أبي فراس الحمداني، حيث اختار عنوان «متى تُخلف الأيام مثلي» من بيت في صُلب القصيدة37. ورغم هذه الحرية في التجول والاختيار التي منحها هؤلاء الشراح لأنفسهم، وهم يُسمون نصوص غيرهم، فإنهم لم يبتعدوا عن النصوص وظلالها، وظلوا في محاذاة الأبيات يقتطفون منها ما يرونه أكثر ملاءمة لموضوع القصيدة، وهو اختيار واع يضع في اعتباره الاتجاه الدلالي للنصوص.

ج- التحويل والتأويل

هذه الإمكانية لا يتجرأ عليها الشراح كثيرا، ولكنها موجودة، والمقصود بها، وضع عناوين منطلقها ما فهمه الشارح أو المصحح للديوان، وذلك عبر تحويل بنية لفظية من النص أحيانا، وتأويلها أحيانا أخرى؛ ومن ذلك عنوان «شهادة الحطيئة»38، ذلك أن القصيدة تتضمن شهادة للشاعر على الوليد بن أبي معيط، وهو والي العراق عندما شرب الخمر، وقد قام الشارح بتحويل المعنى من فعل «شَهِد» الموجود في ثنايا القصيدة إلى «شهادة». هذا التجلي التحويلي والتأويلي نجده كذلك في شرح ديوان جميل بثينة، عند عنونة الشارح لمقطوعةٍ شعرية ب«شربة ماء»، وهذا التركيب لم يرد في القصيدة. ومثيل ذلك ما قام به في عنونته لقصيدة أخرى ب«أكتمي السر» بصيغة الأمر، محوِّلا ومؤوِّلا صيغة المصدر الموجود في البيت الأخير من المقطوعة:

كتمان سِرِّك يا بثين فإنما
عند المين تُغيِّب الأسرار39

وكذلك في شرح ديوان امرئ القيس لمصطفى عبد الشافي المذكور، حيث وضع عنوان «الحسب الضائع» للقصيدة بعد تحويله لبنية جزئية في البيت الأول.

إن بني عوف ابتنوا حسبا
ضيعه الدُّخللون إذ غدروا40

إن عنونة القصائد القديمة، عبر إمكانية التحويل والتأويل، واحدة من إمكانيات أخرى أبرزها الاجتزاء والاجترار أو التكرير والاحتفاظ. وتظل عملية تسمية النصوص محفوفة بمخاطر الابتعاد والانحراف عن قصديات النصوص، وقصديات أصحابها لاختلاف المتلقين لها في مداركهم وإمكانياتهم القرائية والتأويلية، ومن ثمة يسمي كل مُسمّاه بما يشاء41.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

هوامش وإحالات:

-1 السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1991،2،ج.2، ص.229.

-2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ج1، ط1، 1988، ص394.

-3 نفسه، ص.394.

-4 انظر محمد بازي، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف،الجزائر، الطبعة1، 2010. الفصل الرابع يتضمن تحليلا تأويليا وتداوليا لعدد من مثل هذه المواقف. وفيه بيان أن النقد العربي القديم اتجه إلى تحميل المسؤولية مطلقا للمنتج وحده، وقد عملنا في هذا الكتاب على إبراز مسؤولية المتلقي المباشر للخطاب عن المعنى، وعن فهمه المغلوط، وعدم تريثه في ذلك، أو عدم امتلاكه تأويلية بليغة تجنبه مثل تلك المواقف، وتلك التأويلات المتسرعة.

-5 ابن رشيق، السابق، ص395 .

-6 يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، ط.3 ،1983، ص.123.

7- Gérard Genette, Seuils, ed Seuil, Paris,1987, p.73.

-8 عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ج.1، ص.215 .

-9 نفسه، ج 2، ص.51.

-10 نفسه، ج 2، ص63.

-11 نفسه، ج 2، ص.74.

-12 نفسه، ص.226.

-13 نفسه، ج.3، ص.48.

-14 نفسه، ص.170.

-15 نفسه، ص.311.

-15 طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص182.

-16 البرقوقي، م.م، ج2، ص.75.

-17 نفسه، ج 3، ص48 .

-18 مصطفى عبد الشافي، شرح ديوان امرئ القيس، دار الكتب العلمية ببيروت ،(د.ت) .

-19 نفسه، ص.29.

-20 نفسه، ص.46.

-21 نفسه، ص49.

-22 نفسه، ص50.

-23 علي حسن فاعور، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1988.

-21 نفسه، ص13.

-24 نفسه، ص22.

-25 نفسه، ص28.

-26 السابق، ص48.

-27 نفسه،ص87.

-28 عباس عبد الساتر، شرح ديوان النابغة الذبياني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 3، 1996.

-29 نفسه، ص9.

-30 نفسه، ص105.

-31 عباس عبد الساتر، شرح ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتب العلمية، بيروت،(د.ت).

-32 نفسه، ص139.

-33 م.عبد الشافي، م.م، ص 45.

-34 نفسه، ص55.

-35 نفسه، ص138.

-36 ع. ع. الساتر، شرح ديوان النابغة،م.م، ص ص28-27.

-37 ع.ع. الساتر، شرح ديوان أبي فراس الحمداني، م.م، ص ص51-50.

-38 مفيد محمد قميحة، ديوان الحطيئة، (دراسة وتبويب)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993،ص110.

-39 نفسه،ص43.

-40 مصطفى عبد الشافي، م.م، 79. الدُّخللون: هكذا في النص.

-41 يشهد لهذا الأمر ما يلاحظه قارئ الكتب المدرسية، حيث يعمد واضعوها إلى اجتزاء بنيات منها وتسميتها بها، تماشيا مع ضوابط النسق الثقافي والقرائي الذي تتم فيه. ففي كتاب اللغة العربية للسنة الثانية ثانوي آداب الذي وضعته وزارة التربية الوطنية المغربية، مثلا، نجد أن قصيدة زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعُرِّي أفراس الصِّبا ورواحله

قد عُنونت ب«من مثل حصن؟» وهو جزء من البيت:

ومن مثل حصين في الحروب ومثله لإنكار ضيم أو لأمر يحاوله؟

وعُنونت قصيدة النابغة الذبياني:

أرسما جديدا من سعاد تجنّب
عفت روضة الأجداد منها فيثقب

ب «لاتتركنّي بالوعيد»، وهو مجتزأ من البيت:

لا تتركني بالوعيد لأنني
إلى الناس مطلي به القار أجرب

و عُنون نص لجرير مطلعه:

حيِّ الغداة برامة الأطلالا
رسما تقادم عهده فأحالا

بـ«يا أُخيطل» وُجد في البيت:

تمت من تميم يا أخيطل فاحتجز
حزن الأخيطل حيث قلت وقالا

والأمر نفسه في بقية النصوص الأخرى، ويلحظ متأمل هذه النماذج، أن منطلق وضع العنوان نابع من موجهات بيداغوجية، روعي فيها اختيار كلمات أو جمل ذات جمالية وجاذبية خاصة: دلالية أو إيقاعية أو لغرابتها، وهو لا يختلف في شيء عن الحالات التي أشرنا إليها مع المصححين والشُّراح.

وكلمة السر من يعرفها؟

■ د. عبد الكريم برشيد

في عوالم هذه الكتابة، والتي هي عوالم غريبة وعجيبة، قطعت مراحل كثيرة، وعرفت فيها محطات متنوعة، ووقفت أمام اختياراتها وقوف الخائف أولا، ووقوف العاشق ثانيا، وكانت لي في دنياها أعمار كثيرة متعددة ومتنوعة، أعمار متعاقبة ومتداخلة ومتحاورة ومتجاورة، واقتنعت مع ابن عربي بأن (كل نهاية لا يصحبها حال البداية، لا يعول عليها) ولذلك حرصت على ألا أضيع هذه البداية المؤسسة للوجود والموجودات، وعلى ألا أنسى دهشتها الأولى، والتي هي دهشة الداخل إلى العوالم المثيرة والمدهشة، ولقد حاولت دائما أن أقبض عليها، تماما مثلما يمكن أن نقبض على الجمر الملتهب، وحرصت على أن أستعيدها إذا راحت، وعلى أن أستحضرها إذا غابت، وعلى أن أعيشها وأعايشها وهي في حال التشكل والتهيكل، وعلى أن أحياها وهي عند درجة الخلق والتأسيس، أو إعادة التأسيس.. أعيشها بشكل جديد ومتجدد دائما.

في أواسط السبعينيات من القرن الماضي، دخلت عصر المكننة، من أبوابه الضيقة طبعا، وكان كلما دخلت بابا انفتحت لي أبواب أخرى، واشتريت آلة طابعة صغيرة، وأمليت عليها كل كتاباتي وكل مسرحياتي وكل بياناتي وكل حواراتي التي جاءت بعد ذلك، لقد أنصتت بإمعان إلى نبض قلبي، ورافقتني في كل رحلاتي المتخيلة، لقد رافقتني على امتداد ربع قرن، ولكنها اليوم موضوعة على الرف، إنها مجرد تحفة، تساوي عندي كل أموال الدنيا وكل كنوزها التي لا تقدر بثمن.

كان أول كتاب قرأته هو المصحف الشريف، وتعاملت مع الكلمات فيه بشيء من الخشية والرهبة، وقلت لنفسي، أو قالت لي نفسي، انتبه جيدا، فهذه الكلمات الساحرة والمبهرة هي كلمات الله، وهذه اللغة هي لغة الله، واعتبرت كل الكتب بعد ذلك مقدسة، خصوصا إذا كانت بلغة هذا القرآن، وبذلك فقد تعاملت معها كلها باحترام وتهيب، واعتبرت الكاتب شخصا خارقا، وتمنيت أن أصل يوما إلى درجة هذا الكاتب الغائب الحاضر، وأن أتقن سر الكلمة، وأن أعرف كلمة السر فيها، وأن أصبح من أهلها وصحبها، وأن تكون لي كتب تقرأ في كل البلدان والأزمان..

وأقنعت نفسي بأنه لا يمكنني أن أكتب، إلا بعد أن أتقدم في العمر، وبعد أن تكون لي تجارب في الحياة، وبعد أن أعرف أشياء كثيرة عن الوجود وعن الموجودات، وحتى إذا كتبت، فإنه لا يمكنني أن أنشر محاولاتي إلا بعد أن أرضى عنها، وبعد أن أقارنها بما يكتب شيوخي الكتاب، وبعد أن أراها جديرة بقدسية الكتابة وبشرف النشر.

وأخيرا، حدث التحول الأكبر والأخطر في أدوات الكتابة وفي صناعتها، وفي لحظة سريعة جدا، ومن غير أن أدري، وجدت نفسي أدخل عصر الكتابة الضوئية، ووجدتني أتخلى عن الريشة وعن قلم الرصاص، وفي حمى هذا التحول المجنون، أصبحت عبدا من عبيد الشاشة، إنني أجدها أمامي وقت الفطور، وساعة الغذاء والعشاء، وفي الكشك الإلكتروني للبنك وعلى مكتبي أيضا، وإنني، وبمناسبة هذه القفزة الكبيرة والخطيرة، أتساءل:

ـ أهو تطور أم تقهقر، أن أنتقل من الكتابة بالقلم القصبي إلى قلم الرصاص، ومنه إلى الريشة والمداد وإلى القلم ذي الحبر الجاف وإلى آلة الرقن وضجيجها، وأن أصل أخيرا إلى الكتابة بالضوء؟

ـ وهذا الضوء الذي في الشاشات، هل يمكن أن يخفي ظلمة الجهل والأمية يوما؟

ـ وهذه المعلومات التي فيها، والتي لا يعدها العد، ولا يحدها الحد، هل يصح أن نسميها علما؟

جوابا على هذه التساؤلات، وعلى كل ما يمكن أن يتفرع عنها، أقول.. لست أدري.. ويكفي أن أجيب على التساؤلين المعلقين في رأس هذا النفس من الكتابة

التساؤل الأول هو: ما هو سر الكتابة؟

وأما الثاني فهو: ما هي كلمة السر في عالم هذه الكتابة؟

وعن سر هذه الكلمة السحرية أقول: الله وحده يعلم سرها، أما كلمة السر عندي فهي: الصدق، ثم الصدق، ثم الصدق، ولا شيء إلا الصدق، والكلمة الصادقة هي التي ننطقها ونكتبها كما نتنفس هذا الهواء..

ولقد وجدتني في دنيا الناس أحلم دائما، أحلم بوعي يقظ، وبأعين مفتوحة، ووجدت أن هذه الأحلام تحتاج إلى ترجمة، ولقد أسعفتني الكتابة على ترجمة كثير من هذه الأحلام المثيرة والمدهشة، ولقد حرصت دائما على أن أكون صادقا ووفيا في فعل هذه الترجمة، وعملت على نقل تلك الصور والخيالات والهلوسات والشطحات المجردة إلى لغة الحروف والكلمات والعبارات المجسدة والمحددة، ولقد أفزعتني تلك المقولة القديمة قدم الكتابة والكلام، والتي تقول (كل ترجمة خيانة) ولذلك فقد حرصت على ألا (أرتكب) إلا الصدق.. الصدق وحده و لا شيء غيره، ولقد وجدت نفسي ـ من حيث أدري أو لا أدري ـ أتعامل مع الكلمات بحذر شديد، وذلك لأنني اكتشفت مكرها وألاعيبها، وعرفت أنها زئبقية، وبأنها جامحة، وبأنها ليست بريئة ومحايدة في كل الحالات، ولكن، ومع كل هذا الحرص الشديد على الوفاء لروح الكلمات، فقد وجدت كثيرا من القارئين يترجمون كلماتي وعباراتي ترجمات خائنة، فكنت بذلك كأولئك الذين تحدثوا لبعض الناس عن ثور بقرنين كبيرين، وكانوا كأولئك الذين قالوا بغباء (إذن، احلبوه.. ماذا تنتظرون؟)

ولأنني أحلم باللغة العربية، فقد نطقت بها في حياتي وفي حياة شخصياتي، وكتبت بها أيضا، ومن باب الأمانة الفنية، فقد حاولت أن احتفظ في هذه الكتابة على نفس لغة الأحلام الشاعرية والشفافة، وعلى أن أنقل الصور بنفس لغتها الجميلة والنبيلة، وبنفس الأضواء والظلال، وبنفس الأصوات والأصداء، وبنفس النغمات والنبرات، وبنفس الوجوه والأقنعة، وبنفس الأشياء والأسماء..

إنني أعرف، تماما كما تعرفون، أن مغارة علي بابا، والتي هي مغارة التحف والكنوز العجيبة والغريبة، كانت لا تنفتح إلا بعد النطق بكلمة السر، وقد كانت تلك الكلمة هي (افتح يا سمسم) وبموازاة عالم الحكي الشعبي، يمكن أن نتساءل اليوم ـ بخصوص مغارة الكتابة السحرية وبخصوص مغارات المعرفة والحكمة أيضا ـ وأن نقول ما يلي:

ما الذي يمكن أن يفتحها؟

وما هي كلمة السر للولوج إلى عوالمها البعيدة والعميقة والخفية؟

إنني أعتقد أن هذه الكلمة لها وجود حقيقي، وبأنها ليست ضربا من الوهم والخيال، وبأنه لا يمكن أن يعرفها إلا العارفون، ولا يمكن أن يصل إليها إلا الواصلون، وهل نحن منهم؟

ذلك هو السؤال ـ اللغز، والذي هو أخطر سؤال في أخطر مسألة..

كلمة السر عندي هي: الصدق، ثم الصدق، ثم الصدق، ولا شيء إلا الصدق، والكلمة الصادقة هي التي ننطقها ونكتبها كما نتنفس الهواء..

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

مجالات الدراسة الإجتماعية للأدب

أحمد استيرو

ظهر النقد الاجتماعي للأدب كرد فعل على النقد النفسي، محاولا تجاوز مظاهر النقص التي تجلت في هذا الثاني إثر اهتمامه بمجال المرسل في زواياه الشعورية واللاشعورية، الفردية والجماعية، على حساب مجالات أخرى مثل المرسل إليه والرسالة والمجتمع وغيرها.

وعلى هذا الأساس, تنهض هذه الورقة الكشف عن المجالات التي حرص النقد الاجتماعي بمختلف تلاوينه إضاءتها وإيلائها بالغ عنايته بالدراسة المتوخية الطابع العلمي.

1- المنهج الاجتماعي الوضعي:

يهتم بالأديب والظروف الخاصة والعامة التي عاش فيها، فكل هذا يشكل هويته الاجتماعية وليس النفسية، فمجال دراسته هو الحياة الاجتماعية للأديب (منذ مدام دوستايل) ثم ربط الأدب بالحياة الشخصية للأديب ثم المجتمع.

2- إن المنهج الاجتماعي الجدلي:

يعمد رواده إلى ربط مضامين الأعمال الأدبية بأشكال الوعي الإيديولوجي للمجتمع وطبقاته، على أساس أن هناك علاقة انعكاس وترابط جدلي بين الإنتاج الأدبي والواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي اعتمادا على مقولات الفكر الماركسي، خاصة مفهومي: البنية التحتية والبنية الفوقية، وكيف تتحكم البنية الأولى في توجيه البنية الثانية1. ومفهوم الانعكاس والالتزام.

وقد هدف هذا المنهج تحليل النصوص الأدبية بوصفها شهادات أو انعكاسات لعناصر متفاوتة الأهمية من الحياة الاجتماعية وتحولاتها، مركزا في تحليله على زاوية الرسالة من حيث المضمون؛ فمثلا نجد ميشال عاصي في كتابه «دراسات منهجية في النقد» اهتم بتحليل الأعمال القصصية والشعرية مستعرضا محاورها الرئيسة والتوقف عند مضامينها ومحتوياتها الفكرية، مبينا علاقتها بالواقع الاجتماعي اللبناني خاصة، وفي هذا يكون ميشال عاصي نظر إلى الرسالة بأنها تتمثل في انتمائها للواقع الاجتماعي/ التاريخي كظاهرة من الظواهر الاجتماعية، أو كواقعة متولدة عن العلاقات الاجتماعية التي تخضع لتطوير جدلي2، وبالتالي فالنص في نظره وفي حدود مفاهيم المنهج الاجتماعي الجدلي يتحرك على أرضية التاريخ والصراع بقانونه الذي يتحكم في كل العلاقات، وبذلك يكون تعامل ميشال عاصي مع النص الأدبي لا في خصوصيته الأدبية بل مع مرجعيته.

3- المنهج البنيوي التكويني:

يبحث هذا المنهج عن العلاقة بين الأعمال الأدبية والواقع الاجتماعي على مستوى التناظر والتماثل بين البنيات والأشكال الأدبية والبنيات الذهنية المشكلة للوعي الجماعي، ضمن رؤية نقدية تهتم بالبنية الداخلية والفنية (للرسالة) للعمل الأدبي وبأبعاده الاجتماعية والإيديولوجية3. وعلى هذا يكون هذا المنهج قد اهتم بمستوى الفهم: أي تحليل البنية الداخلية للنص بتفكيك عناصره المكونة ومساءلتها وبمستوى التفسير: أي ربط العمل الأدبي بالواقع الذي يؤول إليه، باعتباره يمثل رؤية للعالم لدى فئة اجتماعية ما.

وفي تجاوز هذا المنهج لقصور المنهج الأول بتركيزه على جانب المضمون في الرسالة يكون قد مزج في دراسته للرسالة بين ماهو مضموني وماهو شكلي، ولتوضيح هذا، نجد أن محمد بنيس 4 قد تبنى هذا المنهج فكان قد أولى الاهتمام لمجال الرسالة في شقيها الشكلي والمضموني، فدرس النص الشعري من داخله في بنيته السطحية والعميقة، فحلل البنية السطحية إلى عدة بنيات هي:

– بنية الزمان الذي كشف أن القصيدة المغربية الحديثة قد كسرت رتابة الإيقاع الخليلي.

– بنية المكان حيث أصبح الاشتغال على فضاء الكتابة في الورقة، من حيث البياض والسواد فيها.

– متتاليات النص في بنيته: النحوية بقانونيها: الزمن النحوي وقوانين ضمائر الشخص، والبنية الدلالية أي دلالة الجملة في القصيدة.

– بلاغة الغموض من حيث مفهوم الانزياح الذي خرق القواعد البلاغية العربية القديمة مشكلا جمالية للنص الإبداعي الحديث، دارسا الانزياح في مستوياته الدلالية والنحوية والصرفية والتركيبية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبتبني محمد بنيس للبنيوية التكوينية أمكنه الانتقال من داخل النص إلى خارجه أي إلى المجتمع والتاريخ، وهو ما تجلى في مفهوم البنية العميقة الذي اقترح فيه مضامين دلالية تفسر تجليات البنيات السطحية في القصيدة المغربية الحديثة، موزعا إياها إلى بنيتين هما: بنية السقوط (هيمنة مقولات الموت، الحرب، الغربة، الهزيمة) وبنية الانتظار (هيمنة صفات المنتظر المتراوحة بين المعلوم والمجهول بين الأطفال والراشدين...).

إلا أن الملاحظ في هذا المنهج الذي تبناه محمد بنيس، أنه لا يهدف إلى دراسة مجال المجتمع أكثر من دراسة الأدب، مادامت هذه البنيات هي مطية لفهم وتفسير البنية الثقافية في مجاليها الاجتماعي والتاريخي.

4- السوسيولوجيا التجريبية للأدب:

تهتم بمجال إنتاج الأدب وتسويق الأعمال الأدبية، وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقي إلى جانب دراسة إقبال القراء على الأدب وعلاقة الأدباء بالمجتمع والجمهور القارئ5، ليكون بذلك هذا المنهج قد ركز في دراسته على ثلاثة زوايا في العمل الأدبي هي: الكاتب والكتاب والقارئ، ففي:

– سوسيولوجيا الكاتب، يدرس نشأته وأصوله الاجتماعية ومظاهر البيئة التي عاش فيها، ومنابع الطبقة والجماعات الثقافية التي يرجع إليها والأجواء الاجتماعية والثقافية التي يبدع فيها.

– سوسيولوجيا الكتاب: يهتم بعملية إنتاج الكتاب وتوزيعه ومدى نجاحه.

– سوسيولوجيا القراء: يدرس انتماء القارئ الطبقي والاجتماعي وحجمه ونوعية قراءاته وظروفها.

وخير من يمثل هذا التيار في الوطن العربي هناك السيد ياسين، الذي عمل على فحص العمل الأدبي في كتابه «التحليل الاجتماعي للأدب»6 (في ضوء هذا المنهج) من خلال تقصي النص الروائي «العيب» ليوسف إدريس في ضوء المجتمع، متعاملا مع شخصيات الرواية وكأنها حالات اجتماعية واقعية، معتبرا النص الأدبي وثيقة يبحث فيها عالم الاجتماع عن الموضوعات والظواهر الاجتماعية7. ليكون بذلك السيد ياسين قد غلب مجال الاستقصاء في ماهو خارج نصي على ماهو داخلي نصي.

5- سوسيولوجيا النص الأدبي:

إذا كانت هذه المناهج قد تراوحت بين العناية بالمرسل والمرسل إليه والرسالة، على أنها في الغالب ركزت على الجانب المضموني في العمل الأدبي على حساب الشكل؛ فإن منهج «سوسيولوجيا النص الأدبي » كما تبلور مع بيير زيما قد حاول الاستفادة من الأبحاث اللسانية والبنيوية المعاصرة، ساعيا إلى بناء سوسيولوجيا خاصة بالنص الأدبي موليا الاهتمام ببنيته اللغوية والرمزية، محاولا التخلص من النظرة الإيديولوجية الأحادية، ومن مفهوم الانعكاس بوجهيه الآلي والجدلي8.

ليكون بذلك هذا المنهج قد عمل على العناية بمجال الرسالة في جانبها الشكلي من حيث الوحدات المعجمية والتركيبية... مع عدم إلغاء جانب المحتوى الذي هو متجسد في هذه الوحدات اللغوية.

وقد عمل على استثمار هذا المنهج في النقد الأدبي العربي عامة والمغربي خاصة، سعيد يقطين، وهذا ما نجده في مقدمة كتابه «انفتاح النص الروائي، النص–السياق» إذ يصرح بكونه يطمح في «هذه الدراسة إلى تحليل النص الروائي العربي باعتباره بنية دلالية، وهي بذلك تستفيد من أهم إنجازات نظرية النص وسوسيولوجيا النص الأدبي، وتحاول البحث عن دلالات النص الروائي العربي انطلاقا من دواخله»9.

يبدو من هذا النص أن سعيد يقطين يروم الاهتمام بمجال الرسالة في شقيها الشكلي والمضموني،

على أن الشق المضموني في بنيته الاجتماعية والفكريةهو ما يتم الاهتمام به لرصد ملامحه المرجعية الثاوية في النص الأدبي10.

يتضح مما سبق أن كل اتجاه في النقد السوسيولوجي اهتم بمجال في دراسته للظاهرة الأدبية، وهنا نستدل لنص لعبد العزيز جسوس الذي ميز في علم الاجتماع بين ثلاث علوم تنصهر ضمنه. (اهتم كل واحد بمجال). هم: علم الاجتماع الوضعي وعلم الاجتماع الجدلي وعلم الاجتماع التجريبي، مبينا المجال الذي يهتم به كل واحد منهم «فأولها حين مقاربته للأدب يهتم بالظروف الخاصة والعامة التي عاش فيها الأديب، انطلاقا من تربيته وثقافته وأحداث حياته المؤثرة، ووضعه الأسري والاجتماعي وانتهاء بسمات عصره وأثر كل ذلك في إنتاجه الأدبي.

وأما ثانيها: فيهتم أساسا بوضع الأديب الطبقي وبالوعي الذي يربطه بطبقته وبالمرحلة التاريخية التي عاش فيها انطلاقا من أن الأدب نشاط ذهني يمثل جزءا من مكونات البنية الفوقية المحكومة بشروط البنية التحتية، وبعد ذلك تتفرع النظريات الأدبية داخل هذا العلم وتتوزع بين (نظرية الانعكاس) المرآوي للواقع، وبين (نظرية التناظر البنيوي) التي تعطي استقلالا نسبيا للبنية الفوقية عن البنية التحتية كما ذهب إلى ذلك لوسيان كولدمان في (البنيوية التكوينية). وأما ثالثها فيهتم بتجميع المعطيات من الواقع الاجتماعي حول ظاهرة اجتماعية معينة ويعمل على تصنيفها وتحليلها، وفي مقاربته للأدب فإنه يتعامل معه باعتباره (سلعة) قابلة للعرض والطلب، فيهتم بدراسة سوق نشر المؤلفات الأدبية، وتسويقها وتوزيعها واستهلاكها من قبل المتلقين، وقد يهتم باجتماعية القراءة وبتاريخيتها»11.

التركيب:

يتضح مما سبق أن الدراسة الاجتماعية سعت إلى مقاربة الظاهرة الأدبية من خلال تجاوز نقط الخلل التي سقطت فيها المقاربة النفسية عندما أولت الاهتمام لزاوية المرسل إليه دون الزوايا أخرى في الظاهرة الإبداعية.

غير أن الملاحظ هو عدم نجاح الدراسة الاجتماعية في دعواها، إذ غلب على معظم مناهجها المنبثقة منها، العناية بمجال المضمون على حساب الشكل؛ وحتى في تلاوينها الأخيرة مع «البنيوية التكوينية» أو «علم اجتماع النص الأدبي» التي سعت إلى تصحيح صورة الدراسة الاجتماعية للأدب من خلال دراسة بنية مضمون النص الأدبي إضافة إلى بنيته الشكلية.

إن هذا الإجراء في هذه المقاربة لم يخرجها من أحادية المجال في الدراسة، إذ ما عناية هذه المناهج المستجدة في النقد الاجتماعي بالرسالة في جانبها البنيوي إلا لخدمة زاوية مضمون النص الأدبي.

بيبليوغرافيا:

1. (روبير) اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تر: أنطوان عرمون، منشورات عويدات، بيروت، باريس، سلسلة زدني علما، 1978.
2. (جيفر) آن، (ديفيد) روبير: النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
3. (عبد السلام) بنعبد العالي: سوسيولوجيا الأدب عند لوسيان كولدمان، مجلة الأقلام، عدد 4، فبراير، 1979.
4. (محمد) بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب،مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1979.
5. (عبد العزيز) جسوس: – إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2007.

– النقد الأدبي العربي المعاصر ،إشكالية الخطاب العلمي، أطروحة دكتوراه مقرونة بجامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش، تحت رقم 2.8 سنة 2002.

6. (بيير) زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع نص أدبي) تر: عايدة لطفي، مرا: د.أمينة رشيد، د. سيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
7. (ميشيل) عاصي: دراسات منهجية في النقد، مكتبة الحياة، بيروت،ط1، 1970.
8. (سعيد) يقطين: انفتاح النص الروائي، النص– السياق، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989.
9. (السيد) ياسين: النقد الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982.

الهوامش:

1- جيفر آن وديفيد روبير: النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مسعود منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص.259.

2- ميشال عاصي: دراسات منهجية في النقد، مكتبة الحياة، بيروت، ط 1، 1971.

3- عبد السلام بنعبد العالي: سوسيولوجيا الأدب عند لوسيان كولدمان، مجلة أقلام، عدد 4 فبراير 1977، ص. 32. وما بعدها.

4- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.

5- روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، سلسلة زدني علما، 1978.

6- السيد ياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط.2، 1982.

7- عبد العزيز جسوس: النقد الأدبي العربي المعاصر وإشكالية الخطاب العلمي، أطروحة مرقونة بجامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش، تحت رقم 2.8، سنة 2002، ص 317.

8- بيير زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع نص أدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: د. أمينة رشيد ، د.سيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 1991.

9- سعيد يقطين «انفتاح النص الروائي، النص– السياق»، المركز الثقافي العربي، ط.1 1989، ص5.

10- سعيد يقطين «انفتاح النص الروائي، النص– السياق»، مرجع مذكور، ص.144.

11- عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية، الداوديات، مراكش، ط.1، 2007، ص.141.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

في الدلالة المنهجية للتفكيك

اشتهر مصطلح التفكيك (التقويض) الذي قدمه دريدا –بعد أن استعاره من هيدغر– بوصفه منهجا لهدم وتقويض المعمار الميتافيزيقي والفلسفي الأوربي، ومن ثم تبدى التفكيك بمدلوله كأداة لخلخلة النسق الثقافي الغربي، وإسقاط أقانيمه ومقولاته التقليدية. لهذا ذهب البعض –في سياق التقريب والمشابهة بين دريدا ونيتشه– إلى نعت الموقف الفلسفي الثاوي داخل منهج التفكيك بكونه موقفا عدميا يغتال، ليس فقط البناء النسقي للعقل الغربي، بل يغتال حتى الدلالة والمعنى. وهو بذلك يلتقي مع «القيم» الثقافية التي أعلنتها فلسفة ما بعد الحداثة، التي تنزع إلى اللامعنى واللانظام واللاعقل.

معلوم أن دريدا يرفض نعت نفسه و«موقفه» الفلسفي بالعدمية، وبدل ذلك يحرص على تقديم التفكيك كمنهج قراءة يستهدف تفكيك الدلالة بالكشف عن الاختلاف الذي يشرخ كيانها. فالطبيعة المنهجية للتفكيك كما يتأسس داخل متن دريدا، بدءا من أطروحته حول «أصل الهندسة» لإدمونت هوسرل وإلى كتابه «الغراماتولوجيا»، يمكن تلخيصها في كونه (أي التفكيك) إجرائية منهجية تقوم على أسلوب قراءة مزدوجة تبتغي في لحظتها الأولى قراءة النص بقصد استخراج الدلالة الصريحة المقصود إبلاغها.

وفي هذا المستوى الأولي يبدو التفكيك غير مفترق عن المنهجيات الكلاسيكية أو التقليدية للقراءة.

غير أنه في المستوى الثاني تسعى هذه الإجرائية المنهجية إلى تفكيك القراءة الأولى، بالكشف عن المسكوت عنه في النص، وهو مستوى يقوم على قلب القراءة الأولى بالكشف عن مدلولات تناقض الدلالة المصرح بها.

إن هذه الإجرائية لا تتأسس عند دريدا على مجرد ذوق منهجي يستهدف إنجاز قراءة شاملة للمقروء تقلبه من كل وجه، بل ثمة ناظم فلسفي يوجه التفكيك عنده، وهو الناظم الذي يمكن أن نختزله في مفهوم الاختلاف.

فالدلالة يراها جاك دريدا –مستفيدا من الدرس اللساني كما تبلور عند دو سيسير– نتاج اختلاف لا نتاج هوية وانتظام ماهوي. وبالتالي فنظريات القراءة التي تستهدف الإمساك بمعنى أحادي، تسقط في إنجاز قراءات خرساء غير قادرة على استنطاق المقروء، والكشف عما يعتمل داخله من تضاد واختلاف؛ ذلك لأنه حيثما كانت الدلالة كان الاختلاف، فحتى اللفظ اللسني لا يكتسب مدلوله من ذاته، بل من سياقه، حيث يقترن بغيره من الألفاظ التي تغايره في المعنى. ومن ثم فالدلالة ليست نتاج اللوغوس، بما هو نزوع نحو العقلنة والوحدة والانتظام الماهوي، بل نتاج الاختلاف وكسر وحدة الهوية وتجانسها.

هذا الناظم المعرفي الذي يحكم فكر دريدا هو، في تقديري، ما يفسر ازدواجية الإجرائية التفكيكية.

ويمتد هذا الموقف الذي يعطي الأولوية للاختلاف على المنظور الماهوي إلى رؤيته للغة؛ فاعتباطية الدليل اللساني التي قدمها دو سوسير للتعبير عن طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، سيستثمرها جاك دريدا لإعادة النظر في علاقة الفلسفة بالفن.

فالفلسفة منذ تقعيدها مع التيار السقراطي أعلت من شأن اللوغوس (خطاب العقل)، مقدمة ذاتها بوصفها خطاب الحقيقة، الذي يستعمل الدوال اللسانية استعمالا صارما مطابقا، في مقابل الاستعمال الانزياحي الذي ينتهجه الخطاب الأدبي، الذي عادة ما يُنعت بكونه خطابا خياليا واهما. وهذا الموقف التقريظي للفلسفة الذي يتعالى على الفن، ويستهجن أساليبه في الخطاب ينتقده دريدا، مرتكزا على طبيعة الدليل اللسني التي هي حسب نظره تكذب هذا الزعم الفلسفي؛ لأنه ليس ثمة إمكانية لاستعمال مطابق للغة، بل كل استعمال للغة هو بالضرورة قائم على اعتباطية علاقة الدال بالمدلول، ومن ثم انبناء هذه العلاقة على شرخ لا سبيل إلى ردمه.

ومن هنا فالحالة الأصلية للغة هي الحالة الاستعارية المجازية، وبالتالي فالفلسفة واهمة في زعمها إمكان إلغاء الحالة الأصلية للكينونة اللغوية، وإنتاج لغة صارمة مطابقة. والوضع اللغوي بوصفه وضعا استعاريا يؤكد الطبيعة الاختلافية للغة، وآلياتها في إنتاج الدلالة.

الترجمة الأدبية وحوار الحضارات، أية علاقة

■عبد العزيز خريفي

تقديم:

«مائة عام من العزلة» لماركيز و«العجوز والبحر» لهمينغواي «الأبله» لدوستويفسكي، روميو وجولييت» لشكسبير وأعمال أدبية أخرى رائعة ما كنا لنعرفها لولا الترجمة التي ساهمت في وصول صدى هذه الأعمال إلى أقاصي العالم. إن للترجمة دورا كبيرا في التعريف بمختلف الأنماط الفكرية والعلمية للشعوب الأخرى وبالتالي يمكن اعتبارها جسرا يجمع بين مختلف الحضارات والشعوب.

إن ترجمة الأعمال الأدبية والفكرية قد يقلب تاريخ أمم وشعوب بأكملها وتجعل شعبا ما يتبنى أفكارا غريبة عن ثقافته ما كانت لتعرفها لولا الترجمة، فترجمة الإيديولوجيا الماركسية لماركس والوجودية لسارتر كان لهما أثر كبير على عدة مجتمعات ومنها المجتمع العربي التي تشبثت فيه بعض النخب بهذه الأفكار وتبنتها ودافعت عنها لفترة طويلة.

مما سبق ذكره يمكن أن نسوق مجموعة من الأسئلة: هل يمكن للترجمة أن تكون فعلا جسرا بين مختلف الثقافات والشعوب؟ أم أنها يمكن أن تكون عامل تنافر وتباعد؟ ما هي علاقة الترجمة بحوار الحضارات؟ هل يمكن للترجمة أن تكون عامل توضيح لمختلف نقط الاختلاف والإئتلاف بين الشعوب؟ هل يمكن للترجمة أن تظهر الآخر كذات إنسانية وبالتالي تسهم في خلق جو من التسامح وتقبل الآخر؟ بتعبير آخر، هل تمكن الترجمة من فهم الآخر من حيث خصوصياته وفردانية وأنه ليس كائنا جامدا ومقولبا في صور نمطية توالت عبر التاريخ كما يبين الراحل إدوارد سعيد؟

ما الغاية من الترجمة؟

«إن كل تفكير في الترجمة هو تفكير إشكالي كما يقول عبد الرحمان التمارة ولذلك نطرح السؤال، ما الغاية من الترجمة، هل نترجم فقط من أن أجل أن نترجم أم هناك غاية كبرى من عملية الترجمة؟ هل نترجم فقط لننقل نصا ما – لغة الانطلاق- إلى لغة الوصول عبر استبدال مكونات هذا النص بمقابلاتها في اللغة الأخرى؟ أم أننا نترجم النص في كليته الثقافية والمعرفية من لغة إلى أخرى مما يساهم في إغناء اللغة / الثقافة الهدف من الناحية الفكرية ويضفي نوعا من الثراء على تراثها الثقافي.

إن المترجم «الجيد» هو ذلك الذي يمكنه أن يزاوج بين نقل اللغة والثقافة معا في آن واحد إلى نسق لغوي وثقافي آخر، إن ترجمة الأعمال الأدبية من الرواية والمسرح والشعر تساهم في ترسيخ مفهوم أن الإبداع هو واحد مهما اختلفت اللغات والثقافات. إن أثر هذه الأعمال الأدبية يخلق لدى المتلقي نوعا من الشعور بإنسانيته بغض النظر عن لغته أو ثقافته، وذلك أن الإبداع هو ملكة لا يمكن فيها للثقافة أو اللغة أن تفرق فيها بين البشر، فالترجمة هنا تصير أداة للتواصل بين المبدع بغض النظر عن لغته وثقافته وبين المتلقي بغض النظر أيضا على لغته وثقافته، وما أعمال شكسبير وموليير وسرفانتيس إلا خير دليل على ذلك، فهذه الأعمال على سبيل المثال حينما ترجمت إلى اللغة العربية خلقت نوعا من التواصل مع الثقافات الأخرى سواء الفرنسية، الإنجليزية أو الإسبانية، وبذلك تمكن المتلقي العربي من تكوين صورة ذهنية عن تفاصيل الحياة اليومية لهذه المجتمعات من خلال الشخوص والأماكن في هذه الأعمال الأدبية، بل أكثر من هذا فقد كانت هناك ترجمات أكثر إبداعية وجمالية من النص الأصلي مما يخلق لدى القارئ نوعا من الراحة والإشباع النفسي، وهكذا مثلا ساهمت ترجمة أعمال شكسبير إلى اللغة العربية في خلق تواصل مع الثقافة الإنجليزية وحاول الكثير قراءة ومعرفة المزيد عن حياة هذا العبقري وعن ثقافته، كما يمكن للترجمة الأدبية أن تسهم في إغناء اللغة الهدف بتعابير جديدة واستعارات وتشبيهات لم تألفها هذه اللغة / اللغة الهدف.

ولكي يكون المترجم أمينا في ترجمته لا يكفيه فقط أن يكون مزدوج اللغة (b–lingual) ولكن عليه أن يكون أيضا «مزدوج الثقافة» (bi–cultural) أي أن يكون مدركا لكنه وجوهر الثقافة الهدف سيما العادات والتقاليد وأنماط الحياة والتواصل. إن للترجمة دورا كبيرا في التعريف بالآخر وعاداته وتميزاته وتساهم بالتالي في التعريف به كذات لها خصوصياتها الثقافية، إنه من خلال الترجمة تكتشف الأنا الأخر، وكذلك نقط الالتقاء ونقط الاختلاف معه.

تجدر الإشارة إلى أنه هنا يمكن أن نتحدث ليس فقط عن ترجمة المؤلفات الأدبية ولكن أيضا عن ترجمة مؤلفات في النقد مثل ترجمة أعمال إدوارد سعيد، سوسير، تشومسكي، الخ، فترجمة مثل هذه الأعمال يساهم في إغناء اللغة والثقافة الهدف بمختلف النظريات المعرفية ويساهم بالتالي في خلق حوار ونقاش بخصوصها.

الترجمة الأدبية وحورا الحضارات:

لقد غدا العالم اليوم قرية صغيرة بفعل التطورات الهائلة في مجال المعلوميات والاتصال وأصبحت المسافة أقرب من أي وقت مضى بين الشعوب وأصبحت الحاجة إلى الحوار مع بعضنا ضرورية كحاجتنا إلى الماء والهواء، فبمجرد نقر زر على الحاسوب يمكن أن تسافر لآلاف الكيلومترات وتجد نفسك في عوالم مختلفة وثقافات متنوعة فتكتشف أن أشياء قد يحبها الصيني ولكن المغربي يكرهها وأن هناك أشياء قد تعني للفرنسي شيئا معينا ولكن تعني شيئا مختلفا للمغربي أو العربي. من هنا يمكن للترجمة أن تلعب دورا تواصليا مع الأخر، كما يمكن للترجمة – كما سبق الذكر- أن تعرف بخصوصيات كل شعب، بعبارة أخرى فالترجمة تساهم في تعريف شعب ما بثقافة وعادات شعب آخر فترجمة «الخبز الحافي» لمحمد شكري إلى لغات أخرى عرفت هذا الآخر بثقافة أو ببعض مظاهر الثقافة المغربية في حقبة زمنية معينة.

إن المترجم هو الذي يبدد عزلة ثقافة ما ويجعلها عبر الترجمة في تواصل وتفاعل وتأثير وتأثر مع ثقافة أخرى.

واليوم نشهد وعيا كبيرا بأهمية الترجمة في هذا التواصل خصوصا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمر التي رسخت في أذهان الغربيين صورة ذلك العربي أو المسلم العنيف الإرهابي والمتطرف والتواق إلى القتل وسفك الدماء، ولذلك فترجمة الأدب، مثلا إلى لغات أخرى يمكن أن يكشف نقيض ما قلناه عن هذا الإنسان المسلم وهو أن هذا الأخير مبدع وقادر على الإنتاج والمساهمة في إغناء التراث والثقافة العالميين، فالعرب هم أول من اعتنى بالترجمة واعتبروها أداة للتواصل والتطور والتفاهم مع الأخر ومكملا للهوية الإنسانية في كليتها باعتبارنا بشرا قبل أن نكتسب الثقافة، فقد ترجم العرب الفلسفة والفنون والآداب الإغريقية واليونانية والرومانية كما أسسوا بيت الحكمة مع الخليفة العباسي المأمون.

إن كل مبدع يمتح لغته ومفرداته من معيشه اليومي فيرصد لنا حركات مجتمعه في دقة تفاصيلها وحركاتها ليرسم لنا بالكلمات صورا لذلك المجتمع وثقافته، إن العمل الإبداعي هو كوني بطبيعته، فالمبدع عندما يكتب فإنما هو يكتب لكل بني الإنسان وهو لا يكتب للثقافة معينة والدليل على ذلك هو ما يحدثه الأدب المترجم في نفوسنا، فكم نشعر بالحزن وحجم المأساة حينما نقر مسرحية الملك لير King Lear لشكسبير، فالحزن هو عاطفة إنسانية لا تعرف حدودا أو حواجز لغوية، أو ثقافية أو إيديولوجية.

إن الترجمة «حوار حضارات» كما يذهب إلى ذلك شوقي جلال، إنها آلية من آليات التواصل بين مختلف الشعوب والحضارات، لقد أصبح من الضروري التعرف على الأخر وخصوصياته وخلق حوار معه. غير أن كل هذا يقتضي منا، سواء مثقفين أو سياسيين أو فاعلين في المجتمع المدني ومنظمات وهيئات وخصوصا في المجتمع العربي، عناية وجهدا كبيرين من أجل تدارك ما فات فهل نحن واعون بثقل وجسامة هذه المسؤولية لتعزيز وتحسين صورتنا اعتمادا على الترجمة؟ وهل نحن قادرون على ربح رهان الاستفادة من المنجزات العلمية في الثقافات الأخرى؟.

هوامش :

1) رشيد برهون، الترجمة ورهانات العولمة والمثاقفة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، المجلد31 يونيو – شتنبر 2002.

2) محمد حافظ دياب، الترجمة وأسئلة النهضة العربية، مجلة الوحدة، ع 61/62، اكتوبر/ نونبر 1989.

إكليل الترجمة

■ الغالب اليزيد

كنت أتصفح العدد 26 من مجلة طنجة الأدبية (من 20 ماي الى 20 يونيو) فأثار انتباهي مقال صغير بعنوان اعطاب الترجمة. كنت أظن الأمر تنظيرا للترجمة. فإذا هو نقد لنص كنت قد ترجمته ونشرته بنفس المجلة العدد 24 مارس 2010. قال صاحب الاعطاب أنني سقطت في فخاخ الترجمة بدء من العنوان. أقول أنني عندما رجعت إلى نصي الذي ترجمته لم أجد فخاخا ولا ألغاما. أريد أن أقول للسيد رضوان السائحي أن الذي تراءى لك هي تيجان وأكاليل وليست فخاخا. وأن أخطاء الترجمة التي بدت لك في النص الأول إنما هي عين الصواب.. فالسيد وقع في أخطاء وتصويبات لامعنى لها.

أولا

لنبدأ بالعنوان ونقارن dejeuner du matin لندع كلمة matin جانبا ما دمنا اتفقنا عليها أنها هي الصباح ونتحاور حول كلمة dejeuner مادمنا اختلفنا حولها. إذا استشرنا اغلب القواميس الفرنسية العربية فإننا نجد أن مقابل dejeuner هو الغداء وليس وجبة. بل أننا لو سألنا طفلا فرنسيا شفهيا أو أي ناطق بالفرنسية لقال لك أن dejeuner هي

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

وجبة الزوال أو الغداء. لهذا كان اختياري لغداء الصباح منطقيا لأنه يتماشى مع أغلب القواميس والأعراف الشفهية والكتابية الفرنسية. فيكفي أن تستشير منجد الطلاب لحركات أحمد لتعلم صحة نقلي.أما وجبة فمقابلها هو repas في أغلب المناجد ونحن لا نجد كلمة repas في القصيدة حتى نقحمها في نقلنا. إن أكل الصباح أو السحور يجوز أن نطلق عليه اسم الغداء في اللغة العربية.. فعن المقدام بن معد يكرب عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «عليكم بغداء السحور فانه هو الغداء المبارك» رقم الحديث 2160

وعن خالد بن معدان قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لرجل «هلم الى الغداء المبارك يعني السحور» رقم الحديث 2161

رواهما النسائي: باب تسمية السحور غداء.

ثانيا إذا عرجنا إلى صلب القصيدة وجدنا أن السائحي ترجم il amis بفعل صب وفعل صب هذا يستعمل للسوائل بمعنى سكب. ولا نجد في المناجد أن فعل mettre هو صب. بل إنه لا يكاد يخلو منجد من فعل وضع في مقابل mettre وهو ما اخترته. وهو يشمل الأشياء السائلة كاللبن وغيره فيجوز أن تقول وضعت الماء فوق رأسي. والأشياء الصلبة كبن نسكافه مثلا وهو ما عناه الشاعر الفرنسي جاك بريفير ولم يقصد القهوة المطبوخة في الماء والتي تضاف إلى اللبن فيما بعد. فمقابل صب في الفرنسية هو répandre أو Verser وليس mettre.. فالشاعر استعمل الفعل في الحليب وهو سائل وفي البن و السكر والقبعة والرماد والمعطف وهي أشياء صلبة

-il a mis le café البيت الأول

-il amis le lait البيت الثالث

-il a mis le sucre البيت الخامس

-Il a mis les cendres البيت السادس عشر

-Il a mis le chapeau البيتان الواحد والعشرين والثاني والعشرين

-il a mis son manteau البيت الثالث والعشرين

ثالثا

تغيير كلمة لبن بحليب تغيير لامبرر له. لأن اللبن هو المستعمل في أرقى النصوص والقواميس وهو الرائج في أغلب الدول العربية. ونحن عندما نترجم نصا فهدفنا هو القارئ العربي في كل البلدان العربية والأعجمية وليس للقارئ المغربي وحده لذلك استعضت عن الحليب باللبن. ففي القران الكريم لم ترد لفظة حليب قطعا بل وردت لفظة لبن في عدة مواضع. وكذلك في الأحاديث النبوية. يقول الله عزو جل «وإن لكم في الأنعام لعبرة نسقيكم مما في بطونه من بين فرث ودم لبنا خالصا سائغا للشاربين.» سورة النحل الآية 66.

وفي مراجع الأدب المهمة من شعر ونثر. تجد اللبن هو السائد. منها أدب الكاتب لابن قتيبة حيث يتحدث في باب معرفة اللبن عن أنواع اللبن وهي الصريف والصريح والمحض والخامط والقارص والرائب والحازر والمذيق ولم يذكر لفظ الحليب قط.

ومن الشعراء يقول المتنبي في ديوانه:

قاض اذا التبس الأمران عن له
رأي يخلص بين الماء واللبن

ويقول أيضا:

رايتكم لا يصون العرض جاركم
ولا يدر على مرعاكم اللبن

ومع ذلك أقول أن إيراد الحليب لا حرج فيه. لكني اخترت اللبن لأنه هو الأشهر والأكثر استعمالا ولأن فيه موسيقى ونغم إذا جاء مع الفنجان والبن. فألفاظ البن والفنجان واللبن في القصيدة أفضل من القهوة والفنجان والحليب لأنها أبلغ.

رابعا في البيت السابع il a tourné

جاءت ترجمتنا بادار وترجمتكم بحرك. وفي رأيي أن أدار يعني أنه حرك الملعقة داخل الفنجان بشكل دائري من اليمين إلى الشمال أوالعكس.أما فعل حرك فيعني أنه حرك الملعقة بشكل طولي أو مستطيل جيئة وذهابا وقد يعني المعنى الأول. ولو أراد الشاعر المعنى الثاني لاستعمل فعلا آخر. لكنه استخدم فعل tourner الذي يعني أدار أو دور بتشديد الواو في المعاجم الفرنسية الفرنسية أو الفرنسية العربية. ومنها tournoi أي دوري و le tour أي دورة ودوران. لهذا أرى أن أدار أصوب من حرك لأنه خصص كيفية إذابة السكر بشكل محدد.

خامسا في البيت العاشر

Et il a reposé la tasse

في اللغة الفرنسية إضافة حرفي re إلى الفعل يعني التجديد والإعادة والتثنية. وهما حرفان زائدان. مثلا poser يعني وضع. وإذا أضفنا re يعني reposer فيعني الفعل أعاد وضع أو وضع ثانية أو وضع من جديد. لهذا فترجمة البيت العاشر ب: وأعاد وضع الفنجان هي ترجمة صحيحة وترجمته بوضع الفنجان دون فعل أعاد هي ترجمة ناقصة.

سادسا في البيت الرابع العشر

Il a fait des ronds

النص الأول عمل دوائر

النص الثاني صنع دوائر

جاء في المنجد في اللغة والأعلام: عمل عملا: صنع ومهن (انتهى كلام المنجد)

إن عمل هي صنع لهما نفس المعنى في هذا الموضع. فكأنما طلبت مني أن استبدل أسدا بضرغام أو ذئبا بسرحان وهي ألفاظ كما يبدو لهما معنى واحد. فيحق لي أن استعمل ما شئت دون حرج لأنه لا مبرر للاستبدال.

سابعا البيتان التاسع والعشرون والثلاثون

Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main

إن معنى et هو واو العطف أو ثم ولا يحق أن نترجمه إلا بالواو أو ثم وهو صواب لا يبعد عن الجادة. أما حرف «أما» فمقابلها هو mais كما في العربية تماما. وفعل prendre هو أخذ وهوما آثرته وقد تدل على وضع إلى حد ما لكن أخذ أشمل وأفضل لأن هذا الفعل هو المجمع عليه في المعاجم. وكلمة dans تدل على الزمان والمكان والكيفية ومعناها هو في أو داخل أو بين وخلال وأثناء وفي بعض الأحيان لها معنى بعد ومعاني أخرى. أما في هذا الموضع من القصيدة فهي تدل على المعاني الثلاثة الأولى. وعليه فان وأنا أخذت

راسي في يدي

هي ترجمة جيدة ولا تنقصها الجودة .

واختم بقولي بان الترجمة هي التمكن من لغتين أو أكثر. هي الدربة في النقل الأمين من لغة أصلية إلى لغة أخرى.والأمانة هي نقل اللفظ كما أراده صاحبه دون زيادة أو نقصان. وهذه هي الروح الشعرية في الشعر والفنية في النثر. المترجم ليس شارحا فيزيد في الكلام أو مطفقا فينقص منه. المترجم مثل ناقل الإكليل لايزيد في جواهره ماليس منه فيشوه صورته ولا ينقص من درره فيقبح جماله.

بيت الحكمة

أحمد القصوار

الترجمان

قبل أن تصبح الترجمة تخصصا جامعيا ويصير المترجم ضرورة حيوية، كانت البشرية تدبر أمورها بقرون سابقة كثيرة بما كان وما زال يسمى بالترجمان.

تستعمل هذه الكلمة في النصوص العالمة والأوساط المهنية، كما نسمع كلمة «الترجمان» في لهجاتنا الدارجة بتسكين الراء والجيم. ينطق بها الآباء والأجداد ومن تقفوا حياة المغرب العميق.

هكذا، عرفت مهنة الترجمان منذ أقدم العصور في مصر القديمة. تؤكد الدراسات أنه كان يحظى بمرتبة عالية واعتبار كبير. وفي العصور الوسطى، كان عدد التراجمة قليلا ومكانتهم كبيرة. لقد أدوا أدوارا مهمة إبان اتصال الحضارات والبلدان القديمة في ما بينها: الإغريق والفرس والروم والهند والسند والعرب..

بعد ظهور الإسلام وامتداد الفتوحات الإسلامية، أصبح الترجمان ضرورة اقتصادية وتجارية في إبرام المعاهدات وتأويلها، ناهيك عن الضرورة السياسية والدينية إبان الحروب الصليبية.

امتدت الحاجة إلى الترجمان في فترة «الاكتشافات الجغرافية» والزحف الاستعماري لبلدان العالم القديم: أوروبا. كان الترجمان صلة وصل أساسية بين الأهالي وممثلي المستعمر من قادة عسكريين وأطباء ومخبرين وأمنيين. كان أبناء البلدان المستعمرة ممن يتقنون لغة المستعمر أو أكثر أداة أساسية لتلبية حاجته.

كان الترجمان يقوم مقام ما يسمى اليوم بالترجمة الفورية التي أصبحت تخصصا قائما وهاما في الجامعات والمعاهد. وقد أجمع المهتمون على تحديد المواصفات التي يجب أن يتحلى بها الترجمان أهمها الفهم والمعرفة باللغتين والسرعة في الترجمة من لغة إلى أخرى والإلمام بخصوصيات السياقات والمواقف التواصلية التي يشتغل فيها.

في هذا السياق، يقول الباحثون المختصون إن الترجمة الفورية (ترجمة الترجمان) تخضع لمنطق المدلول عكس الترجمة التحريرية (ترجمة المترجم) التي تتبنى منطق الدال. وصف جون رونيه لاديرال التراجمة بالهدفيين والمترجمين بالمصدريين. من ثمة، يركز الترجمان على المدلول، أي بمعنى و قيمة الكلام الذي يجب إحداثه في اللغة الهدف. أما المترجمون فيركزون على الدال والنص والمصدر.

يتميز زمن الترجمان بكونه زمنا حقيقيا. تنتهي ترجمته بانتهاء عمله، وهذا ما يفرض عليه الانتباه أكثر للموقف التواصلي الذي يشتغل فيه و للوضع الاعتباري للمستمعين إلى ترجمته. قد يكون/ون مجرد مواطن/ين عادي/ين، و قد يكونون رؤساء دول وحكومات كبيرة يتداولون في ملف حساس لا يقبل «الخطأ» أو سوء الفهم.. لذا، يؤكد الباحثون أن أعمال الترجمان غير مضمونة العواقب، لأنها قد تؤدي إلى أزمات دبلوماسية أو سياسية.

يؤكد الباحثون أن الترجمة الشفهية الفورية وجدت تلبية لحاجات التفاهم بين متكلمين بلغات مختلفة. و«المترجم الشفهي» هو مترجم وسيط بين شخصين لا يعرف كل منهما الآخر؛ بمعنى أنه شخص يقول شفهيا في لسان ما مرادف ما قيل في لسان آخر. ولذلك، تعني الترجمة الشفهية «تفسير ملفوظ من لسان إلى آخر أو نقله بطريقة آنية أو لاحقة».

والترجمة الفورية أنواع: أهمها الترجمة الفورية أو الآنية و هي «ترجمة الكلام فور تلفظ صاحبه به»، والترجمة اللاحقة أو التعاقبية، وهي «ترجمة الكلام أو جزء منه بعد أن يلقيه المتكلم». كما أن هناك الترجمة الهمسية التي يقوم فيها الترجمان «بهمس ترجمته في أذن المستمع»، والترجمة المرئية المقروءة، وفيها «يضع الترجمان النص الأصلي أمامه ويقرأه صمتا في اللغة الأصل، ويترجم جهرا للمستمعين في اللغة المنقول إليها».

تعددت أنواع الترجمة الفورية والترجمان واحد: كائن بشري من لحم ودم لا بد أن يلعب لعبة اللغة/اللغات ويصل بقارب الترجمة إلى بر التفاهم والتقارب حينا، أو إلى شاطئ الحرب والسيطرة والإكراه أحيانا أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ د. نجيب العوفي

المغرب / الجزائر حسن الجوار الثقافي

كان الأديب الجزائري الكبير الطاهر وطار العائد إلى مقامه الزكي يعتبرني على سبيل البسط والرعاية «أحد هموم الجاحظية». والجاحظية بالمناسبة، قلعة ثقافية عصامية وأصيلة في قلب الجزائر، أسسها ورعاها وحمى حماها الفقيد العتيد الطاهر وطار، في قلب سنوات المحن والفتن، عملا بالحكمة المأثورة (بدل أن تلعن الظلام أشعل شمعة!)، وأخذا بشعار (لا إكراه في الرأي). وقد دأبت الجاحظية مشكورة على دعوتي باستمرار للمشاركة في لجنة تحكيم جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي، التي تضم أعضاء أكفاء من المغرب والجزائر وتونس.

ومن خلال هذه المشاركات والزيارات المتكررة إلى العاصمة الجزائرية، أتيح لي أن أجس عن كثب نوابض العلائق الثقافية والروحية بين المغرب والجزائر. فتجلى لي بالقرائن الدامغة والمظاهر العفوية الصادقة عمق وصدق العلائق الثقافية والروحية الواشجة في عروة وثقى، بين قلوب الجزائريين والمغاربة مهما كدرت السياسة أجواء وسماء العلاقة بين البلدين. والثقافي دائما، يتجاوز السياسي ويرأب صدعه ويفكر عن ذنوبه وسيئاته.

ولعل فوز شعراء مغاربة ولأكثر من دورة وجولة، بالجائزة الأولى والثانية لمفدي زكريا دليل بهي على نظافة هذه الجائزة، وعلى التقدير الأدبي الجميل الذي يحظى به المغاربة، عند المثقفين الجزائريين والتونسيين، وكثير من الشعراء المغاربة الذين فازوا، أصبحوا الآن أسماء مرموقة. ورغم توتر العلاقة السياسة «الفوقية» بين البلدين وقيام حواجز وهمية بينهما، فإن المثقف الجزائري لا يألو جهدا في سبيل متابعة المشهد الثقافي المغربي وتسقط أخباره وآثاره والأمر سواء بالنسبة للمثقف المغربي.

إن ثمة حسن جوار ثقافي بين البلدين، لا جدال ولا مشاحنة فيه، رغم أنف السياسة ونكدها.

وقد ساهم اتحاد كتاب المغرب أيضا وخلال السنوات الماضيات، في تعمق وتوثيق الأواصر الثقافية بين البلدين هنا وهناك كللت بالتوفيق والنجاح.

ثمة جوار ثقافي جيد، بين المغرب والجزائر. لكن المؤسف أن الجوار الثقافي الحسن على مستوى البنية العميقة للبلدين، لم يتعضد بالجوار السياسي الحسن على مستوى البنية الفوقية لها، مما يحول دون التواصل السلس والسوي بين الشعبين الشقيقين، ومما يفوت فرصا ذهبية للتعاون الثقافي – المغاربي.

ألا ما أضيق السياسة، وما أرحب الثقافة.!

بورتريه للروائي الجزائري الراحل الطاهر وطار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....

المؤسسة: ....

العنوان: ....

المدينة:..................... البلد:

الهاتف:..................... الفاكس:

البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....

+قيمة الإشتراك:

*الأفراد داخل المغرب، 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو)

*المؤسسات داخل المغرب، 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)

+طريقة التسديد: □تحويل بنكي

□ نقدا

+إشتراك تشجيعي:.............................

بواقع: □نسخة من كل عدد □نسختين من كل عدد □.............

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.